

COLECCIÓN ESTUDIOS

NARRATIVA VENEZOLANA
CONTEMPORÁNEA

ORLANDO ARAUJO

NARRATIVA VENEZOLANA
CONTEMPORÁNEA



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

1.ª edición, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

1.ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, Colección Letra Viva, 1988.

1.ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, Colección Estudios, 2018.

© MONTE ÁVILA EDITORES LATINOAMERICANA C.A., 2018.
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urb. El Silencio,
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.
Teléfono: (58-212) 485.04.44
www.monteavila.gob.ve

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito legal N° DC2018000768
ISBN 978-980-01-2084-2

Advertencia

Ampliamente conocido por su extensa labor periodística y universitaria, por sus ensayos sobre temas literarios (*Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*, 1955; *Juan de Castellanos o el afán de expresión*, 1960; *La palabra estéril*, 1966; *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez*, 1972) y económicos (*Operación Puerto Rico sobre Venezuela*, 1967), *Venezuela violenta*, 1968; *Situación industrial de Venezuela*, 1969; Orlando Araujo (1928-1987) fue, además de notable cuentista (*Compañero de viaje*, 1970; *Miguel Vicente, Pata Caliente*, 1970), el más versado, entusiasta y sagaz intérprete con que ha contado el arte narrativo en Venezuela. Desde la disertación profesoral, la nota bibliográfica o la exploración erudita, muy sensible —pero no en forma exclusiva— a la circunstancia histórica, a los planteamientos ideológicos, su actividad en este campo —aun cuando él la juzgó apenas «oficio arbitrario y ejercicio subjetivo de gente mudable»— siempre logró ser esclarecedora, asumir «la aventura y el orden», proponer nuevos o viejos rumbos, rescatar valores olvidados, saludar la osadía creadora y reconocer méritos marginales, procurando acercarse en lo posible a la experiencia propia de cada obra, pero eludiendo adoptar una actitud semejante a la de aquellos que —dijo él mismo— «hacen una reseña bondadosa y gentil según la cual nadie escribe mal en Venezuela». Tales caracteres los corrobora y enriquece en esta obra imprescindible, publicada por primera vez en 1972. Exhaustiva y prolija, ella no constituye sin embargo una exposición sistemática ni cronológica sino más bien polémica, personal, abierta, cálida, en la que —de acuerdo con muy sutiles variaciones—

los numerosos escritores y títulos analizados se agrupan a partir de «afinidades electivas» o coincidencias temáticas, apareciendo y desapareciendo, según sea necesario, a medida que avanza. Se trata de una crónica circular, orgánica, dispuesta en secciones delimitadas pero complementarias, a través de la cual el lector, cualquier lector —sea especialista, narrador, profesor o simple *honnête homme*— podrá ilustrarse, afinar su conciencia crítica y apreciar inclusive la Venezuela actual —su naturaleza, sus gentes, sus quehaceres y vicisitudes,— mientras oye a otro lector que se le asemeja —bastante comprometido e implicado por cierto— discurrir con pasión, lucidez y amenidad en torno a los hitos capitales de nuestro acontecer narrativo, desde los tiempos heroicos de Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra hasta el inagotable presente.

A confesión de parte...

Me gusta la comunicación impersonal con los libros, prefiero la distancia del autor, no conocerlo, no haberlo escuchado conversar: me gusta el mito del escritor, su lejanía; pero en este libro ese placer soledoso apenas existe, conozco a los autores, y convivo y me peleo con ellos. Los tengo tan cerca que casi no los leo, los escucho; y lo que narran lo siento contado con su voces, con sus tics y hasta podría detallar su sentido, el gesto y el fuego o la penumbra de sus miradas cuando acudo a la cita con sus libros. Por eso lo que digo no es crítica ni juicio, sino conversación en la cual cedo a esa dialéctica del corazón que sintetiza al mundo en un nudo de simpatías y antipatías sin administraciones calculadas.

Como el lector comprobará, cada autor me va indicando con su propia obra la manera o el punto de vista para su estudio: parto de ellos hacia ellos mismos y, sin embargo, este libro soy yo: *el lector*, única instancia crítica que me parece auténtica y creadora, aunque otras puedan ser más eficaces desde un punto de vista ideológico o didáctico.

La irreverencia, la espontaneidad coloquial y, a veces, el recurso, todavía tímido, de lenguajes prohibidos obedecen a un propósito estrictamente literario: si la narrativa y la poesía se han liberado del prejuicio neoclásico del purismo; y si la narrativa, en particular, se ha enriquecido con la vitalidad insustituible de aquellos lenguajes, ¿por qué el ensayo ha de seguir sobre coturnos, vistiendo el traje oscuro de las academias, cuando sus hermanas se desnudan y construyen castillos en la playa? A ese propósito de liberación obedece, también, el rompimiento de las cronologías

y de las «prioridades». Este no es un ensayo lineal. Pero tampoco es un trabajo improvisado: hay muchos años de paciente lectura y de meditación que arriesgo en este libro. Allá él.

El autor

Introducción

AUGE INTERNACIONAL DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Actualmente se discute alrededor de las causas del auge internacional adquirido por la novelística hispanoamericana. La polémica, sin embargo, parte de un hecho ya aceptado: que ese auge existe. Los grandes tirajes editoriales responden a un aumento, en ciertos casos vertiginoso, de la demanda efectiva, y no deja de ser significativo que el núcleo fundamental de esa demanda lo forme una masa creciente de lectores jóvenes.

El otorgamiento del premio Nobel a Miguel Ángel Asturias es, en cierto modo, una manifestación de aquel interés internacional cuyo entusiasmo se advierte en las traducciones al inglés, francés, italiano y —en algunos casos— al alemán y al ruso de obras del mismo Asturias, de Carpentier, Borges, Sábato, Guimarães Rosa, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez. Estos y otros autores han venido renovando el lenguaje novelesco, incorporando nuevos contextos de la realidad subcontinental y experimentando nuevas formas, con la mira puesta en la necesidad de expresar lo esencial latinoamericano en términos de comprensión universal, prescindiendo de las muletillas tradicionales del folklorismo, de la oratoria y del localismo pintoresco pero superficial.

El resultado es aquel auge de la novela hispanoamericana, tanto más resaltante en cuanto que contrasta —en el tiempo— con la reiterada manifestación de un estado de crisis en la novelística europea. Conviene detenernos un instante en la comprobación de esa crisis.

Desde las confesiones de los «jóvenes iracundos» de Inglaterra hasta las veredas sin salida del *nouveau roman* («nueva novela» o «novela objetal»), pasando por las inconsecuencias del *neorrealismo italiano* e incluidos los diagnósticos descarnados de Alfonso Sastre y de Juan Goytisolo en España, la novela europea contemporánea mantiene la duda de su propia subsistencia y vegeta en una crisis ya un tanto prolongada.

Pero como históricamente se ha hablado tanto de crisis en algunos géneros literarios, y especialmente en la novela, sugiero ponernos de acuerdo sobre el significado crítico. El *Diccionario de la Real Academia Española*, autoridad que nos persigue cojeando, da como primera acepción la de «mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para agravarse el enfermo», y añade que, por extensión, es también el «momento decisivo de un negocio grave y de consecuencias importantes». Hay dos elementos que me parecen útiles para un acuerdo: el de *transición dinámica* (al cual se alude con lo de «momento decisivo» y «consecuencias importantes»), y el de posibilidad de *mejorar o empeorar* en relación con el estado anterior, lo cual da por sentado que dentro del concepto de *crisis* se entrelazan en conflicto dos factores, también dinámicos, uno que impulsa y otro que detiene. En Economía y, en general, en las ciencias del hombre, esta es la significación de la crisis: término dialéctico entre la depresión y el auge. La crisis lleva en su seno el residuo de un tiempo muerto y el germen de uno nuevo, pero su dinámica es más viva. Digamos que en un solo estremecimiento nos ofrece la convulsión de un moribundo y el palpitar de un nuevo corazón. Con este significado de caída y renovación entendemos y aplicamos la palabra *crisis* a la historia del arte y de la literatura.

En la historia de la novela se cuentan varias «crisis» o cuestionamientos sobre su continuidad. A comienzos del siglo XIX, Schlegel la desdeña y la niega¹, pero unas décadas después,

1 En su «Carta acerca de la novela»: «Desdeño la novela en cuanto género aparte... lo mejor que hay en las novelas son los conocimientos personales, más o menos enmascarados, del autor, el resultado de su

el género alcanza un esplendor insólito. A fines del mismo siglo, Tolstoi, uno de sus grandes baluartes, la condena: «La novela no solo no es eterna, sino que ya va pasando...»². A comienzos del siglo XX, dos grandes pensadores, Lukács y Ortega y Gasset (entre 1910 y 1920), con motivaciones distintas, diagnostican la muerte novelística precisamente cuando Kafka, Lawrence y Huxley están madurando la gran innovación, simultáneamente con la forja de los grandes novelistas norteamericanos.

Hacia mediados de la década de los 50, Sartre habla de la novela nueva como una novela que se destruye a sí misma delante de nuestros ojos (antinovela): «La finalidad —dice— es poner la novela contra ella misma para destruirla en nuestros propios ojos (al mismo tiempo que parece como si fuera construida); escribir la novela de una novela que no es, no puede prosperar; crear una ficción que sería con relación a los grandes trabajos de Dostoievski y Meredith lo que el cuadro de Miró titulado *Asesinato de la pintura* es a las pinturas de Rembrandt y Rubens». Sin embargo, Sartre no ve en esto una prueba de la debilidad del género, sino un síntoma de algo más general y propio de la época: en una edad de análisis, la novela estaría en proceso de analizarse a sí misma³.

Más recientemente, Alain Robbe-Grillet, gran novelista y teórico del *nouveau roman*, plantea la crisis en su ensayo *Por una novela nueva*⁴, donde afirma lo siguiente:

A la vista del arte novelesco actual, el cansancio es tal —registrado y comentado por toda la crítica— que cuesta trabajo imaginar que ese arte pueda sobrevivir largo tiempo sin algún cambio radical. La solución que acude a la mente de muchos

experiencia, la quintaesencia de su individualidad». Citado por Vadim Koyinov en «El valor estético de la novela» (*El destino de la novela*, varios autores, Edit. Orbelins, Buenos Aires, 1967, pp. 11-36).

2 *Diario*, 1893, *Idem*, 35.

3 Jean-Paul Sartre, *La antinovela de Nathalie Sarraute*, Yale French Studies, verano 1955-1956, Yale University, New Haven, pp. 40-44.

4 Editorial Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 22-23.

es muy sencilla: tal cambio es imposible, el arte de la novela está agonizando. Eso no es seguro. La historia dirá, dentro de unos decenios, si las diversas sacudidas que registramos son signos de agonía o de renovación.

En 1965, un grupo de escritores europeos, entre ellos Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean Ricardou y Jorge Semprún, se reunieron en una mesa redonda para hablar sobre un tema inagotable y perturbador: «¿Para qué sirve la Literatura? y ¿cuál es su poder y su limitación?». Creo que la intervención de Simone de Beauvoir nos interesa en su alusión a la posible muerte de la novela, cuando la escritora habla de las maravillas que nos reservan los servicios de información en un futuro próximo:

Existe, desde ya, todo un sector de obras de sociología, de psicología, de historia comparada, de documentos, que informan vastamente al público acerca de este mundo en que vivimos. Y el hecho es que... en la actualidad se comprueba la existencia de un muy grande aprecio del público por ese tipo de obra; el lector se aparta, en mayor o menor medida, de las obras propiamente literarias⁵.

Como un ejemplo válido para demostrar lo dicho, la Beauvoir citaba *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, un trabajo que, siguiendo una rigurosa técnica de investigación sociológica, puede ser leído como obra de ficción con el respaldo, además, de ser auténtico en sus materiales y, por ello, una fuente insospechable de información no tendenciosa.

En este mismo sentido, y dejándome llevar voluntariamente por la complicación del asunto, traigo a colación la versión española (1967) de un curioso libro preparado en 1965

5 *¿Para qué sirve la literatura?* Editorial Proteo, Buenos Aires, 1966, pp. 67-68.

por Nigel Calder⁶ en el cual se reúnen los testimonios —testimonio y pronóstico— de unos cien especialistas acerca de lo que ofrecerán al hombre la ciencia y la técnica en 1984. Basta detenerse a pensar un poco en los grandes aumentos en capacidad de computación y telecomunicaciones, los teléfonos de «televisión», los servicios mundiales a través de «satélites», las *máquinas bioquímicas* para la producción de alimentos y transformación de energía; la eliminación de las bibliotecas y de los servicios de mecanografía; los servicios de traducción simultánea y el dominio político que será ejercido a través de computadoras de control gubernamental, para tener una ligera noción del cambio al cual el hombre tendrá que adaptarse en el breve plazo de dos décadas, y de las consecuencias prácticas de ese cambio, no solo en la producción de bienes materiales, sino en la comunicación entre los hombres, en sus gustos, preferencias y escalas de valoración, y, conjuntamente, en la esfera de la sensibilidad estética y en las técnicas e integración de las artes.

La mirada que el crítico inglés Sir Herbert Read tiende sobre el arte futuro es bien sombría. Pensando en 1984, dice:

Mientras tanto, las artes, en cualquier significado histórico de la palabra, habrán desaparecido. Ya en 1964 poca gente lee libros por placer; los «usan» o aun los «miran» (los libros tendrán cada vez más ilustraciones y menos texto). La poesía —ya una actividad arcana— habrá desaparecido totalmente. La ficción, aun ahora una forma menguada del entretenimiento, desaparecerá, y los únicos escritores serán los de argumentos para la televisión⁷.

Es decir, que el planteamiento de la crisis, por agotamiento y cansancio, de la novela europea contemporánea parece situarse en un marco más amplio que el de su especificidad como género: se presenta y se documenta una crisis general del

6 *El mundo en 1984*, Edit. Siglo XXI, México, 1967.

7 Nígel Calder, ob. cit., p. 362.

libro, de la lectura y de las formas gráficas tradicionales de la creación artística.

Y es en medio de esta perspectiva sofisticadamente pesimista, y en contraste con el coro de lamentaciones de los novelistas europeos de vanguardia, cuando comienza a imponerse la novela hispanoamericana en el gusto de lectores que antes la subestimaban o simplemente la ignoraban.

En un mundo en crisis, lanzado violentamente hacia cambios desquiciadores, cuando es necesario poner y mantener en duda las formas tradicionales del decir y del contemplar, surge en Hispanoamérica una forma de arte literario, la novela, que trae cien años de cultivo y, en cierto modo, de soledad; y va inventando un lenguaje para nombrar cosas hasta ese momento nombradas de otra manera, o innombradas. El resultado es un clima de auge, de ganancia de lectores y de interés creciente, dentro y fuera de Hispanoamérica, precisamente cuando en otras latitudes, como lo hemos visto, la situación es depresiva por agotamiento de un terreno sobre el cual se han rotado demasiados cultivos. Así lo expresa un novelista y ensayista español, Juan Goytisolo:

De unos años a esta parte asistimos a un espectacular despegue de la novela latinoamericana. Rulfo, Arguedas, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, etc., se enfrentan (...) al problema capital del novelista que hoy escribe en lengua castellana: la ruptura con el lenguaje codificado y académico, la búsqueda de un nuevo lenguaje. Su actitud irreverente me parece a mí tónica y estimulante. Estos autores evitan cuidadosamente las trampas del castellanismo académico y del costumbrismo provinciano. Su visión es, por lo general, más universal y profunda que la de los novelistas españoles: en lugar de decorar la superficie del idioma a la manera de Cela y sus epígonos, calan en el interior de él y saben extraer de sus entrañas una fuente inédita, virulenta y anárquica que expresa con mayor fidelidad que el lenguaje tradicional, la realidad de nuestra época. Hasta hace unos años las innovaciones de los autores latinoamericanos se

centraban en el léxico que ponían en boca de sus personajes; en suma, en un pintoresquismo regionalista. Hoy, en los autores que he citado y en otros aún más jóvenes, como Cabrera Infante, Sarduy y el aún inédito José Manuel Puig, la revolución se ejerce en un plano puramente semántico, en el de la estructura narrativa propiamente dicha⁸.

Claro que el interés por los narradores hispanoamericanos de hoy, en cuanto se refiere a Europa y Estados Unidos, es todavía un interés circunscrito a una vanguardia de lectores cultos y atentos, por razones no solo estéticas, al acontecer general de la vida hispanoamericana. Solo el García Márquez de *Cien años de soledad* ha logrado ir más allá de esa barrera entre los lectores franceses, ingleses e italianos. Con todo, en la crítica de estos países, ya se trata el fenómeno narrativo hispanoamericano como un caso de auge (*boom*) con antecedentes tan individualizados (Borges, Carpentier, Asturias) que no forman una tradición y que en todo caso constituyen, por razones de estilo, el punto de partida del auge. La traducción a idioma extranjero no es, por sí sola, una señal definitiva: Asturias fue presentado por Valéry, Úslar Pietri traducido por Jean Cassou y Carpentier traducido y editado en inglés y en francés, y, sin embargo, estos escritores no conquistaron entonces (décadas del 30 y del 40) una masa de lectores extranjeros: han venido haciéndolo en la medida en que sus obras, leídas contemporáneamente, se enlazan con el nuevo estilo, cuyo auge se deja sentir en la década de los 60. Si hay una tradición narrativa hispanoamericana, el interés por ella crece en la medida en que crece el entusiasmo por lo que aparentemente la niega: la nueva novela hispanoamericana. Hoy volvemos a Borges y releemos a Asturias para comprender mejor a narradores contextualmente más cercanos. Onetti, Guimaraes, Sábato, Lezama Lima y Rulfo mantienen la contemporaneidad que a su obra dan narradores más recientes

8 Entrevista en Revista *Margen*, Nº 2, París, Dic.-Enero 1966-1967, pp. 3-15.

(Fuentes, Arreola, Donoso, García Márquez, Vargas Llosa, Benedetti, Viñas, Salvador Garmendia) y los de iniciación más fresca en el módulo internacional: Sarduy, Puig, González León, Jorge Onetti. Cortázar, entre todos, parece un hombre sin edad.

Al contemplar el asunto de este modo, se comprende el absurdo de las referencias nacionales. Estamos ante un fenómeno estético subcontinental: tienen razón los lectores europeos cuando no hacen, ni les importa, la diferenciación nacional de los narradores actuales y resultaría ridículo, por ejemplo, establecer que *Cien años de soledad* hace saltar la narrativa colombiana a la cabeza de la hispanoamericana. Una novela, como bien lo ha dicho Carpentier, no hace una novelística. Vargas Llosa no hace una novelística peruana. Ni Asturias, una guatemalteca. Pero todos, incluyendo a Guimaraes y a los más recientes narradores brasileños, sí están forjando una novelística latinoamericana. A pesar de la diferencia de estilos y de procedimientos hay una comunidad profunda, un aire histórico, una búsqueda estética, un cierto consenso ético y una conciencia lingüística que nos permite, a los lectores de hoy, sentir y sentar juntos a escritores tan diferentes en estilo, temas y edades como Cortázar, García Márquez y Severo Sarduy por ejemplo. Es la misma identificación vital que en Venezuela nos lleva a juntar literaturas tan distintas como las de Salvador Garmendia y Adriano González León en la novela.

En el fondo, asistimos al auge de un proceso de integración literaria que arranca con la poesía modernista, avanza con la narrativa telúrica regionalista y se va universalizando con la narrativa que hoy están haciendo simultáneamente escritores de tres generaciones, y que nos autoriza a no diferenciar edades entre Borges, Cortázar, Puig; o entre Guimaraes, Rulfo, Armas Alfonso; o entre Guillermo Meneses, Onetti el viejo, Garmendia el joven; o entre Asturias, Fuentes, González León; o, en fin, entre otras muchas y arbitrarias agrupaciones cronológicas que el lector puede ir haciendo con dejarse llevar tan solo de su gusto, de su olfato, hasta de su prejuicio, para detectar lo que hoy sentimos

como un estilo sobre o por debajo de los estilos, como unidad en la variedad, como quintaesencia que se expresa apretando la multiplicidad narrativa actual de América Latina.

Como reflejo de este fenómeno, y hacia un nivel similar, se está formando una crítica subcontinental, con expreso abandono de los marcos nacionalistas, a fin de trabajar, tanto estudios de conjunto como análisis por tendencias y por autores, dentro del contexto latinoamericano general. No es por coincidencia que sus representantes internacionalmente más conocidos —Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, para nombrar a los de oficio exclusivo— sean críticos viajeros, estudiando directamente sobre el mapa de América Latina los contextos, factores, instituciones y gentes que están dando lugar a la integración literaria de una región tan dividida por otros intereses.

La consecuencia inmediata de este fenómeno es el rompimiento de los aldeanismos literarios nacionales, la ubicación apropiada de las monumentales historias de cada parcialidad y una exigencia cada vez mayor al escritor, impuesta por un lector más informado y por una competencia y emulación más rigurosa y difícil que la requerida para ingresar a los manuales al gusto de una vanidad chauvinista.

También la compensación es mayor: el descubrimiento y goce vivos de una comunidad espiritual mayor, que se nos daba en la letra muerta de los lenguajes oficiales y que ahora se nos está entregando en las formas urbanas y rurales de un lenguaje auténticamente explorado que sirven, precisamente por lo que tienen de intransferible y propio, para una comunicación universal del hombre latinoamericano y de las circunstancias neocoloniales y alienantes de su sociedad.

Y es comprensible, por ello, que el esfuerzo sea mayor: ya no basta con tomar personajes «tipos» o «símbolos», meterlos en un «ambiente» rural (bucólico o folklórico) o en un «ambiente» urbano (satírico o sentimental) para sacar novela y cuento. Ya no hay vigencia ni lectores para esta fórmula. Hoy exigimos, cualquiera sea el tema, que se nos entregue por dentro

lo que tanto americanismo modernista, costumbrista y telurista nos ofreció por fuera. Esto requiere una técnica submarinista del lenguaje, un dominio vivencial de los contextos y una decisión de ser a todo riesgo escritor, es decir, conciencia crítica del mundo sin posible silencio.

Es, dentro de este marco general de ideas, donde quiero situar el caso particular de la narrativa venezolana contemporánea, empezando por cuestionar el propio título en el entendimiento de que no nos planteamos el problema de una novelística y una cuentística venezolana como tema en sí de una historia literaria nacional, sino tal vez ese mismo problema, u otros más modestos, pero como parte de un problema mayor, o de un todo, y como relación con ese todo. Este punto de vista es estructural a medias, puesto que no se trata de investigar exhaustivamente aquella relación y porque los aspectos y autores a tocar, así como el procedimiento para hacerlo, estarán viciados por la subjetividad del gusto, por la limitación de las lecturas y por la fuerza de la simpatía, más real y determinante en la crítica que otros factores «objetivos». No comenzaremos de atrás hacia delante o de ayer a hoy, en sentido cronológico, sino dando saltos, partiendo de lo que tenemos ahora y aquí y que nos interesa, hacia atrás, buscando por filiación o por contraste (esta vez sí, necesariamente, en escala nacional) las raíces o la ausencia de fórmulas que hoy resisten la prueba de aquella contemporaneidad latinoamericana.

¿QUÉ PASA EN VENEZUELA?

En 1928 —una fecha clave para la historia política y literaria del país— culminaba, con la publicación de *Doña Bárbara*, un ciclo novelístico iniciado por *Peonía* en 1890. Los novelistas más jóvenes, aquellos que de alguna manera se hallaban presentes en el grupo Válvula y en el grupo Seremos —dos manifestaciones de vanguardia—, sintieron que la novela criollista tradicional,

con toda su carga folklórica de lenguaje simplemente pintoresco y de psicologismo naturalista o estilizante, no daba ya para más, que se habían agotado sus formas y que era necesario renovarlas, incorporando los nuevos contextos de la época en una nueva manera de novelar, es decir, buscando una nueva estructura. Había una crisis de la novela venezolana. Y de allí surge ese movimiento renovador que, entre 1930 y 1940, nos ofrece una media docena de novelas (*Las lanzas coloradas*, *Cubagua*, *Canción de negros*, *Mene*, *Puros hombres*, *Fiebre*) que son distintas y que se desprenden y se divorcian del esquema típico de la novela criollista, llevado a su máximo esfuerzo, a su expresión clásica perdurable, por Rómulo Gallegos, con quien se cierra.

Si esa novelística, abierta hace casi cuarenta años, ha cumplido su ciclo estético y hoy encontramos una promoción de narradores que, moviéndose dentro de nuevos contextos económicos, sociales, políticos, urbanísticos y de lenguaje, sienten la exigencia de buscar, para expresarlos, nuevas formas y experimentar con nuevas estructuras, entonces sí podemos plantearnos con seriedad si este dato de los nuevos contextos, de la inconformidad y de búsqueda de nuevas formas obedece a una necesidad histórica y, por tanto, a la existencia de aquella «transición dinámica» propia de la crisis; o si se trata de una querrela menos trascendente y aislada, explicable dentro del marco literario o político de un grupo.

Vamos a hacer una rápida síntesis de los antecedentes del debate, tanto más necesaria cuanto que allí se bosqueja el fondo de la controversia.

No es la primera vez que esto de la crisis se plantea en el campo literario venezolano: varias veces se ha debatido una supuesta crisis de la poesía, del teatro y del ensayo, y, con intermitencias generacionales, se ha venido discutiendo desde el siglo XIX una crisis integral de nuestra literatura. Pero el planteamiento no deja de ser insólito en el caso de la novela porque la opinión de escritores notables nos había hecho creer que nuestra novela estaba bien y gozaba de buena salud. En *Letras*

y *hombres de Venezuela* (1948), Arturo Úslar Pietri hace una afirmación tajante: «La novela hispanoamericana es hoy la más importante de lengua española y, dentro de ella, ninguna aventaja a la novela venezolana». Mariano Picón Salas, a su vez, en la «Coda final» (1961) de sus *Estudios de Literatura Venezolana* (1941) ratifica su entusiasmo por el pasado, presente y futuro de nuestra novela y, posteriormente, en un artículo para la revista *Ínsula* de Madrid, afirma que la novela venezolana nunca, como ahora, ha asumido, junto con otros géneros, tanta significación para la literatura venezolana.

La duda, sin embargo, comenzó en 1958 cuando el suplemento literario de *El Nacional* abre una encuesta entre escritores jóvenes, sobre la situación de la novela venezolana. Guillermo Sucre hace el balance de la encuesta de este modo:

Venezuela, país de novelistas y de poderosa continuidad narrativa en el criterio de cierta crítica nacional e hispanoamericana, se ha convertido, en opinión de los jóvenes escritores que debatieron sobre el tema, en país de un gran novelista: Rómulo Gallegos, único valor universal y orgánico de nuestra narrativa.

En la polémica (marzo de 1960) entre Juan Liscano (desde *El Nacional*) y J.R. Guillent Pérez (desde *La Esfera*), se expresan conceptos que ponen de relieve las dos posiciones que debaten el problema. Guillent Pérez había preguntado a Garmendia: «¿Cómo se explica usted que un autor como Kafka esté más cerca de las nuevas generaciones de autores venezolanos que escritores como Otero Silva, Picón Salas o Gallegos?». Garmendia responde: «Es lógico que el novelista se sienta mucho más identificado con una obra de esta naturaleza, profundamente renovadora y exigente, que con autores apegados a fórmulas tradicionales...». «Muy poco tiene que aportar—añade— esa endeble tradición nacional a los terminantes problemas que se plantea el novelista de esta generación». Liscano refuta: «No es cierto que Kafka, para escoger un nombre, esté necesariamente

más cerca de las nuevas generaciones que Gallegos. Puede estarlo para unos, no para otros. Por mi parte, hace diez años, cuando tenía la edad de Garmendia, siempre me cargó Kafka y me desesperé por cuanto me asfixiaba en su mundo».

En 1966, en el número 2 de la revista *Papeles* del Ateneo de Caracas, Rodolfo Izaguirre insiste en los planteamientos que ya encontramos en 1958: Venezuela no es un «país de novelistas sino país de un solo novelista (hasta ahora): Rómulo Gallegos, en el sentido que es el único en haber estructurado un sólido cuerpo novelístico»; y diagnostica:

Para el novelista venezolano de esta década el malestar puede ser el siguiente: más que buscar «el alma nacional» en una discutible tradición literaria, debe por el contrario tratar de adquirir conciencia del violento paso que cumple el país entre los límites del feudalismo y del capitalismo; tomar conciencia del subdesarrollo cultural que caracteriza las relaciones del escritor y su compleja realidad, tomar conciencia del amasijo de influencias (políticas, económicas, culturales) que encuentran su campo entre nosotros y que definen, en fin de cuentas, el eclecticismo y la incoherencia en que navega nuestra accidentada novelística.

En el mismo número de *Papeles*, Adriano González León dice que algunos críticos de cultura parroquiana han agarrado los nombres de Joyce, Kafka, Faulkner, para acusar a la nueva narrativa de ser una simple copia de esos autores. No se han tomado el trabajo de hacer un análisis serio de lo publicado en los últimos años, dice, porque, de haberlo hecho, «habrían llegado a la conclusión de que aquí nadie ha utilizado a conciencia y con resultado efectivo las proposiciones técnicas de Joyce, Kafka o Faulkner en la narración». Y a renglón seguido especifica el alcance de esta afirmación:

Si es cierto que ha habido un abandono de los temas manidos... si también es cierto que se ha dejado a un lado la narración lineal

y clásica... no obstante en ningún momento han sido afrontados con coraje el monólogo interior, la simultaneidad, la reestructuración del tiempo, las audacias sintácticas del costado joyceano. Así como tampoco se ha hecho nada en esa especie de metafísica del vacío y la desorientación propuesta por Kafka; ni nadie ha ensayado la aglutinación temática, la proliferación tipográfica, el desconyuntamiento verbal, las contradicciones mitosexológicas, culturales-raciales y la energía explosiva de Faulkner y la gran novela norteamericana en general.

No tardaron en responder los mayores, y en el número 3 de *Papeles* opinaron: Arturo Úslar Pietri («yo no creo que los nuevos escritores deben andar pegados a los faldones de los viejos»); Guillermo Meneses («el sentido folklórico que algunos buscan muchas veces es una falsificación»); Juan Liscano, Arturo Croce. Miguel Otero Silva señala que, a diferencia de los jóvenes de ahora, que gozan de una universidad moderna y de una información al día, ellos tuvieron la universidad de Gómez, una prensa amordazada y una información literaria y artística que les llegaba con diez años de retraso. Aprecia el esfuerzo de los jóvenes pero reacciona contra lo que él considera ciertos extremismos y pone como ejemplo la opinión de Rodolfo Izaguirre, ya citada, según la cual Venezuela es país de un solo novelista:

Nombraré a Rodolfo Izaguirre, quien, con motivo de haber escrito su primera novela, arremete... contra la novelística anterior venezolana para negarla de plano, con la excepción intocable del maestro Gallegos. El joven Izaguirre (40 años) declara de ese modo inexistentes como novelistas a José Rafael Pocaterra, Teresa de la Parra, M. Díaz Rodríguez, Rufino Blanco-Fombona, Luis Urbaneja Achelpohl, E. Bernardo Núñez, M.P. Salas, A. Úslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, Antonio Arráiz, Guillermo Meneses, Salvador Garmendia, para no nombrar sino doce.

Los incidentes del XIII Congreso Iberoamericano de Literatura y del Premio Gallegos renovaron el tema. Habló nuevamente Izaguirre, ahora menos excluyente: «Es necesario contar, narrar hechos y acontecimientos venezolanos. Buscar en nuestra personal historia... No otra cosa —concluye— han hecho los novelistas nuestros, unos con más talento que otros» (*El Nacional*, 28-7-67). González León, mismo diario y misma fecha, se muestra menos seguro ahora:

En nuestra generación hay, sin duda, algunos excelentes narradores, pero creo que no hemos logrado un acoplamiento maduro con nuestra realidad. Creo que hemos tenido miedo de nombrar las cosas por su nombre... El proceso histórico-social de Venezuela en los últimos veinte años ha sido demasiado complejo. Es una complejidad que nos abrumba; quizás por ello no hayamos logrado decantar ciertas vivencias...

De nuevo, y finalmente hasta hoy, los mayores intervienen; también ellos se contagian del tono conciliador, y es así como Fernando Paz Castillo, poeta y crítico (en *El Nacional*, 29-7-67), expresa confianza en los novelistas jóvenes y los anima a seguir, partiendo de la siguiente teoría: existe una rica tradición novelística llevada a su culminación por Rómulo Gallegos, cuya obra, ya clásica, sugiere nuevos caminos. A los «jóvenes» corresponde encontrar esos caminos, dentro de una novedosa evolución pero sin olvidar lo que ya tienen. Se trataría de realizar en la novela lo que el presidente Frei quería en la política: «una revolución con libertad».

Díaz Sánchez —mismo diario, misma fecha— pone en su lugar el sentido dialéctico de crisis y reivindica su condición creadora. Ve en la literatura el reflejo de ciertos desajustes de la vida venezolana. Así dice:

Respecto a la evidente decadencia de nuestra novelística en relación con el vigoroso desarrollo de la novela en otros países

de Hispanoamérica, se podrían señalar razones concretas: una de ellas es la de las exigencias que impone nuestra vida actual al escritor, a quien apenas deja tiempo y vagar para ocuparse de la creación literaria. Sin necesidad de citar nombres, es fácil observar los casos de nuestros más acreditados novelistas, que han abandonado la literatura de creación para dedicarse a otras actividades y preferentemente a la de la política, que es en estos momentos tan absorbente.

Díaz Sánchez advierte, asimismo, la complejidad de la estructura social venezolana como fruto de la yuxtaposición de una economía petrolera de alta tecnología sobre una economía agrícola tradicional, y confiesa que ha detenido su trabajo como narrador para dedicar tiempo al estudio de la sociología y de la historia, que son —dice— «la sustancia de la literatura imaginativa».

En agosto de 1967, un acontecimiento ordinario dentro de la rutina literaria de América Latina contribuye, indirectamente, a replantear el problema de la crisis novelística venezolana: el XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana se celebra en Caracas (Universidad Central de Venezuela) y, aunque su temario carece de todo atrevimiento y es bien convencional el contenido de sus deliberaciones, la presencia en Venezuela de invitados como Vargas Llosa (viene a recibir el premio Rómulo Gallegos por *La casa verde*), García Márquez, Ángel Rama, Castellet, Rodríguez Monegal y Onetti conmueve el ambiente intelectual y, en mesas redondas, entrevistas, conversaciones y conferencias, va poniendo de relieve la intensa actividad literaria que se realiza en el mundo hispanoamericano y que contrasta con la pasividad y el decaimiento de las letras en Venezuela.

Fue así como, de un día para otro, una veintena de novelistas latinoamericanos, menores de cincuenta años casi todos, tomaron por asalto el interés tardío de los lectores venezolanos, ocuparon los estantes de las librerías y monopolizaron las páginas de los escasos voceros literarios del país. Nuestros narradores se vieron, de pronto, sentados en el banquillo de los acusados. Rómulo Gallegos

entre ellos. Pero ni los más jóvenes escaparon a la redada que fue —en el fondo— cacería de corrillos, sacudón de críticos, estupefacción de profesores, comidilla de periodistas y tema obligado, no solo para la discusión creadora y el debate de altura sino también, para decirlo con Darío: blanco para los dientes del can hidrófobo y para los garfios del alacrán.

A tres años del suceso, el balance es positivo: en 1968, Adriano González León obtiene el premio Seix-Barral con su primera novela, *País portátil*, y conquista una difusión internacional que levanta, si se me permite expresarlo así, la moral literaria del país. En el mismo año, Salvador Garmendia publica *La mala vida*, lanzada por la editorial Arca de Montevideo y bien recibida por la crítica nacional y extranjera. Otros narradores dan muestras de un ritmo continuado de trabajo: José Balza (*Marzo anterior*, 1965) suma un título importante (*Largo*, 1968) a su labor de novelista; José Vicente Abreu añade a su primera novela (*Se llamaba S.N.*, 1963, tres ediciones) los *Relatos de Guasina* y *Las 4 letras*, también sobre el tema de la violencia política; Oswaldo Trejo experimenta nuevas fórmulas (*Andén lejano*); dos novelistas residenciados en Caracas, Baica Dávalos y Mario Schizman, escriben y publican sus novelas influyendo con ellas el clima estimulante que se vive en los últimos tres años. Bajo ese clima aparecen nuevos narradores: Rodolfo Izaguirre (*Alacranes*, Premio Pocaterra, 1966, publicado en 1968), Santos Urriola (*La hora más oscura*) y Francisco Massiani (*Piedra de mar*). Este último sorprende a los críticos por la maestría que demuestra apenas comenzando. Y por el contraste en el tiempo y complemento en el esfuerzo, un novelista de generación anterior, Miguel Otero Silva, resuelve dejar atrás su experiencia de treinta años y poner a prueba su condición de novelista en la experimentación con nuevas técnicas y en el riesgo de un lenguaje renovado.

Esta situación de trabajo creador y de preocupación por alcanzar una contemporaneidad que nos había dejado atrás es lo que lleva al escritor José Balza, en una reciente encuesta sobre

narrativa venezolana (*El Nacional*, 24-5-70), a expresar la siguiente opinión:

Aquí se escribe y se publica: esto es alentador, forma parte de un entrenamiento que desembocará en verdadera creación. Asimismo tenemos componentes de la realidad que se imponen para ser comprendidos por la literatura: la violencia, el desgaste de formas vitales.

Otros entrevistados —David Alizo y Carlos Noguera— asignan a la poesía un cultivo más acendrado y un mayor auge que a la narrativa, a pesar de que ellos han trabajado seriamente el cuento. Héctor De Lima, en opinión más optimista, celebra la nueva narrativa y cita dos novelas: *Al sur del Equanil* de Renato Rodríguez y *Piedra de mar* de Francisco Massiani. Este último, en la misma entrevista, rompe el maniqueísmo de las «generaciones» al responder al periodista la pregunta sobre diferencia entre *viejas* y nuevas generaciones:

...imagínate un viejo que ahora mismo comenzara a escribir cosas que nadie ha soñado escribir, que nadie se ha atrevido a contar, empleando un lenguaje completamente distinto, digamos una especie de Miller-Cortázar, mezclado con Atahualpa, y un poco de Bob Dylan.

No sería viejo ¿no?... Hay cuentos que yo he escrito hace dos años que comparados con uno de Meneses me resultan a mí mismo espantosamente viejos, pero viejos por inservibles, porque no tienen nada que añadir a nada.

Con lo cual, un representante de la más reciente promoción de narradores, con un trabajo que le confiere autoridad intelectual, tiende un lazo entre quienes aparecían divorciados por técnicas, lenguajes y edades diferentes. El lazo es perdurable: por calidad de las obras.

Bajo el signo de esta comprensión quiero conducir este ensayo. Finalmente, es hora de corregir una injusticia cometida por desviación retórica: he venido hablando de novelas y novelistas cuando el compromiso es un ensayo sobre la narrativa. De seguir así caería en la trampa de los «géneros», error imperdonable en un país donde el cuento ha corrido mejor suerte que la novela, al punto que si esta dio lugar al planteamiento de una «crisis», aquel se ha mantenido —desde el modernismo hasta hoy— en la vanguardia de la narrativa hispanoamericana y, por compensación, en un auge sostenido desde Pedro Emilio Coll hasta hoy, a través de autores como Pocaterra, Julio Garmendia, Úslar Pietri, Meneses, Díaz Solís, Márquez Salas, Armas Alfonzo, González León y otros que estudiaremos a su debido tiempo.

En este sentido, cuento y novela, indistintamente, constituyen el objeto de nuestro análisis.

Capítulo I

De Guillermo Meneses a Salvador Garmendia

Sucede que ya estoy demasiado viejo
para ponerme a jugar con las palabras.
Si ahora me he echado a conversar
es porque el hecho merece la pena y,
además, porque si no lo digo, se me va a podrir dentro
y me va a molestar como una mala enfermedad.

GUILLERMO MENESES

LA NARRATIVA DE GUILLERMO MENESES

La obra de Guillermo Meneses me da la impresión de un libro que no termina nunca, siempre haciéndose, buscando una identidad que no encuentra y la cual, en cada entrega editorial (cuento, novela, ensayo), invade por un flanco diferente el enigmático asunto de su asedio.

En su primer cuento («Juan del Cine», Revista *Élite*, 1930), un adolescente de quince años acaba de salir del cine y posa delante de un espejo:

Juan tiembla delante de esa cámara de mercurio que va a conservar en inocentes celuloides la gracia muda de sus gestos. Va recordando: los ojos de la vampiresa con el sello del amor, y además —recuerda que le afirma la expresión— el último consejo dado en el Colegio sobre la Serpiente y sobre la moderna encarnación más funesta del reptil. Juan, 15 años. Greta. Lya de Putti. Bárbara La Man...

... Está viviendo vida de celuloides que se le transparentan en sombras. No es más que el *écran* de sus propios sucesos:

pantalla inasible e insensible donde se reflejan estilizadas sus acciones... Un rótulo le quedó pegado en la espalda como a los muñecos: *Made in Cinelandia*. Todos los días viste al amanecer el traje de una vida.

Saltemos ahora 32 años en la obra del autor, hasta *La misa de Arlequín* (Edic. Ateneo de Caracas, 1962), su última novela publicada hasta hoy. Nos encontramos allí con Arlequín, un personaje que representa a muchos y que busca su identidad en los demás, o dicho con más precisión, que no hallándose a sí mismo se persigue en los otros, se disfraza ante el espejo del mundo:

Le agradaba disfrazarse (¿o era que multitud de disfraces demostraban interés en su amistad y tomaban parte en su existencia?)...

... Le agradaba disfrazarse y echar sobre las cosas y las gentes sombras y máscaras. Su costumbre de amistad con las mentiras y los sueños se prolongó a lo largo de la mocedad, lo acompañó en los pasos de la madurez, se extendió en una imagen más allá de las costas de la Muerte (p. 91).

En 1967, al dar un vistazo hacia atrás, es el propio autor quien lo advierte cuando dice que «en ese “Juan del Cine” que publiqué hace treinta y siete años, van incluidos muchos de los temas expuestos luego en *El mestizo José Vargas*, *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, “Un destino incumplido” y, con toda seguridad, en el cuento “Adolescencia”»¹.

¿Cuáles son esos temas? A primera vista, uno de ellos es el del conflicto del «yo», o ruptura de la ilusión del «yo» endógeno por el asalto desde afuera: yo no soy yo y mi circunstancia sino que, por mandatos exógenos, se invierte o se funde la proposición de Ortega y paso a ser el complejo fruto de mi circunstancia. Esta circunstancia es, después de Sartre, lo que llamamos *contextos*, y son múltiples: económicos, sociales, políticos, culturales, geográficos, históricos y siga usted. Si el «yo» es

1 Prólogo a *Diez cuentos*, Edit. Monte Ávila Editores, Caracas, 1967.

el complejo fruto de los contextos, es, asimismo, su conciencia, su lucidez, su espejo: se va formando por foliación refleja del mundo exterior, por representaciones —disfraces— que le son propuestas e impuestas desde afuera, pero que son aceptadas por el único que puede aceptarlas: yo mismo. En este sentido, mi constitución es de cebolla, pero cebolla pensante, y como estoy formado de lo otro, «yo» soy «tú» y «él»; es decir, yo soy espejo y disfraz, por aceptación y por destino. Pero como no me es dado inventar los contextos y estos me asedian en una desorganización organizada como las máscaras de una comparsa, yo soy espejo y disfraz por aceptación y por azar. Se tocan entonces los extremos: el azar es el destino, así como el disfraz soy yo, en el juego de la vida y de la muerte.

Tal sería el primer tema, del cual ya vemos que derivan otros. Antes de enunciarlos, apuntemos de paso una observación derivada del razonamiento anterior: por Marx sabemos, y en la historia comprobamos, que de aquellos contextos, el económico y social forma el subsuelo de los otros. Partiendo de esta fundamentación marxista, Herbert Marcuse, un pensador de moda hoy, enfatizó un aspecto: el de la alienación del «yo» por mandato de la *sociedad de consumo*. La sociedad de producción capitalista, dominada por los niveles de propaganda, de venta y de ganancia, se caracteriza por una fauna de hombres-consumidores cuya autonomía interior va cediendo lugar a una conciencia avasallada por los medios de comunicación de masas en función de la tabla de objetivos dominante. En consecuencia, un indiecito civilizado de Maracaibo o de Ciudad Bolívar —para mencionar lugares adonde llega la televisión— se disfraza de *cowboy* persiguiendo pieles rojas; un niño español dice que cuando sea grande quiere ser americano; a un gerente andino de la Creole se le pusieron los ojos azules y se le olvidó el español; y un sindicalista venezolano regresó de Nueva York con sombrero tejano y botas de ranchero. En fin, disfraces.

Otro tema que tendrá importancia en el desarrollo de su literatura es el que aparece en el primer cuento, simbolizado

por la Serpiente y asociado con la formación del adolescente en un colegio católico. La vida como conflicto potencial del bien y del mal, el mundo como tentación, crimen y castigo, culpa y redención, el conflicto de la caída, la dialéctica infernal del pecado y la dulzura, forman un tejido joyceano que se oculta y aparece con hilos combinados, teñidos de vicio y de virtud, eróticos y místicos.

El falso cuaderno de Narciso Espejo, como novela, y «Adolescencia», como cuento, son los trabajos más representativos de esta vertiente; pero la obra entera de Meneses ilustra el desarrollo del conflicto (y sentimiento) religioso, que fluye siguiendo una escala de transferencias paralelas al paso del niño al adolescente y de este al hombre adulto. Es una danza que adelanta y retrocede, marcada, sin embargo, por ceremonias o actos que la van tornando irreversible: de la ciudad de Dios a la ciudad del hombre, oficiando en altares diferentes; la madre es el disfraz de la Virgen y Jesús es el disfraz del niño; el «acto de la hostia» derriba la ciudad de Dios, y el niño hecho hombre oficia ante la madre universal en el disfraz de su tierra, con lo cual volvemos a llegar a *La misa de Arlequín*.

Un tercer aspecto, entre los esenciales, es el de la duda: si el signo del «yo» es el de un infinito de posibilidades, que es como decir la posibilidad de un infinito de disfraces, y cada uno de estos puede ser formulado —en cada presente— como un destino, entonces no hay, en la sucesión de máscaras, destino posible de ser asumido como libertad y compromiso; o, como dice el autor, el destino sería un dios olvidado. Como cada disfraz es una hoja del «yo», el sueño que pasa, el traje que abandono, la cobertura y representación de ayer que hoy sustituyo, es una hoja desprendida en el camino irreversible de la nada. Es el tiempo, y con él la muerte, lo que siembra la duda porque ofreciéndose, en un mismo golpe de presente, un infinito de disfraces provocados por el azar de mis contextos, ¿cuál escogeré y cuál es la médula central y última cuando hayan caído todos los disfraces?

Quien rompa la pantalla de Juan lo verá huir hacia lo más hondo. . . —dice el autor allá en 1930—. Mirar hacia adentro buscando asideros para colgar el disfraz inservible de su momentánea personalidad, que se le transparenta en visibles harapos antes de caer...

Es la misma huida, la misma encrucijada y el mismo espanto de Arlequín más tarde, cuando llega a la conclusión definitiva de que la sucesión de los disfraces que ha llevado va a terminar dejándolo en las puertas del vacío.

Decir que la duda es existencial sería como un disfraz sartreano de Descartes. Lo evidente, ahora, es la angustia, el miedo metafísico, no por temor a la muerte sino por horror al vacío.

Cuando Arlequín se aterra al amor, carta única de eternidad que trae oculta, la duda le arranca el último disfraz, que era su propia piel, y entonces queda como la irónica representación del Hombre Feliz, «desnudo de todas las camisas que el azar le ofrece».

Como Dios es un disfraz del hombre, Arlequín, o Juan Arlequín, se dispone para la ceremonia del juicio de Dios: la misa de Arlequín comienza de nuevo.

Por eso dije antes que la obra de Guillermo Meneses me da la impresión de un libro que no termina nunca. Ahora puedo añadir que no termina ni siquiera con la Muerte porque, caídos todos los disfraces, entre la angustia y el vacío, queda la palabra como espejo de la vida, recogiendo sus máscaras.

Estructuras narrativas

Desde su primer cuento, Guillermo Meneses intuye, sabe, abarca el territorio de sus escrituras y presiente la ferocidad de sus demonios. Cómo invadir ese territorio y cómo conquistarlo es la tarea. Meneses lo va a intentar por asaltos sucesivos y diversos; ya se ha dicho: en cada entrega editorial (cuento, novela, ensayo) invade por un flanco diferente el enigmático asunto de su asedio. Ahora agrego: que no acaba de entregarse nunca. Creo que debemos estudiar, entonces, los modos del asedio.

Desde el punto de vista estilístico, y contemplando la obra en conjunto y a distancia, observo dos maneras de tratamiento de lo que considero un mismo territorio temático: la una es épica, objetiva, omnisciente, en la cual un encadenamiento episódico, que sigue la dirección del tiempo físico, va de un comienzo a un fin con estructura que se cierra; la otra es subjetiva, introspectiva, a veces delirante, obra que siguiendo un tiempo psicológico, avanza y retrocede y se enrosca, con estructura de espiral girando sin fin sobre su propio centro. A la primera fórmula corresponden novelas como *Canción de negros* (1934), *Campeones* (1939), *El mestizo José Vargas* (1942), y cuentos como «Adolescencia» (1934), «Luna» (1938), «Alias el Rey» (1947), «Un destino cumplido» (1947), «La mujer, el as de oros y la luna» (1948), «El destino es un dios olvidado» (1958). Conviene dejar claro el sentido de esta ubicación: *Canción de negros*, por ejemplo, es una pequeña novela de tono poemático que trata uno de los temas preferidos del autor, la vida y pasión de los negros (tema novedoso en 1934 dentro de la narrativa venezolana); es una estructura lineal en la que, a través de episodios de sencillo enredo, Meneses ofrece una visión sentimental y conmovedora de una capa social y popular de la Caracas de entonces. La visión es desde afuera, y aun cuando el relato individualiza emociones y sentimientos, los tipifica al punto de que el lector percibe las penas y alegrías de un modo de ser y de vivir. Asimismo *Campeones* es la novela de cuatro destinos individuales que se frustran, también tipificados en virtudes y vicios que caracterizan su clase social; a través de ellos, y desde arriba, el autor expresa —con autenticidad narrativa, sin duda— la visión de un conjunto, la épica de un grupo, en una historia cristiana que comienza en la pureza y concluye en el pecado y la caída.

En *El mestizo José Vargas* se utilizan las fórmulas rituales de la épica de todos los tiempos: «Era la voz de los ancianos», «las gentes contaban»; y se repite con reiteración de lengua primitiva: «existe la palabra de los ancianos»... y se pone énfasis en «la vida innumerable del pueblo, de los que no tienen nombre».

Se cierne el narrador sobre una realidad de provincia, pero ya la estructura es de transición y la línea irreversible del relato se quiebra y no logra enlazar y rematar un mundo y un destino, el del mestizo, que rompe el cerco y queda abierto y se proyecta hacia el centro irradiante, hacia Caracas.

Con los cuentos, el deslinde es aún más necesario porque, técnicamente, un cuento es en los mejores casos un universo cerrado, y en tal sentido lo son la mayoría de los de Meneses, incluidos los que no he ubicado en el primer modelo narrativo. Pero no estoy planteando una simpleza técnica, sino dos maneras o posiciones distintas del narrador frente a su objeto que, si bien es cierto corresponden a dos técnicas distintas (digamos, a dos puntos de vista), también corresponden a dos vertientes de ese mismo objeto, una colectiva e histórica y otra individual y filosófica.

Así, por ejemplo, «La balandra *Isabel* llegó esta tarde» (1934) o «El Duque» (1946) y, mejor todavía, «La mano junto al muro» (1951), son cuentos técnicamente cerrados, pero estructuralmente abiertos en espiral que arrancando de un centro enigmático, al mismo tiempo vivencial y ontológico, vuelve a él y lo circunda como una serpiente interminable cuyos anillos enroscan y aprietan a una víctima que no se rinde. Así que no hay comienzo ni fin, sino un juego de proyecciones de sujeto a objeto y de éste a aquél, como un juego de espejos reflejándose a sí mismos.

«La balandra *Isabel*...» es una historia que cuando termina comienza, cambiando simplemente un nombre: Segundo Mendoza por Martinote, una simple mudanza de disfraz para la misma y cambiante condición del marinero que se va y la mujer que se queda, como en el «Farewell» de Neruda, cuento de adiós que no termina nunca y cuento de amor que siempre recomienza.

Igual sucede con «El Duque», un personaje que anuncia al José Martínez de *La misa de Arlequín*, un hombre que no sabe por qué lo llama el duque, pero acepta el disfraz que le imponen y lo representa con sarcasmo desde el fondo de su degradación alcohólica. Lo vemos apenas un instante, y así como lo encontramos

lo dejamos: preguntando por su propia identidad, y todavía el duque debe andar preguntándose lo mismo por calles y por bares.

Cuanto a «La mano junto al muro», la propia narración nos dice: «Hay aquí un camino de historias enrollado sobre sí mismo como una serpiente que se muerde la cola». Y vemos que la mano se apoya junto al muro, punto de partida y de llegada como el tiempo. Hay un grito al comienzo y volvemos a escucharlo al final, todo es indeciso, una cosa es otra y vuelve a ella, en el espejo la mujer puede pescar su vida y también su muerte. El relato magistral, uno de los mejores de la narrativa latinoamericana, se va haciendo y deshaciendo para volverse a hacer delante de nosotros, detrás de nosotros, más allá de nosotros y del propio escritor. La mano junto al muro (también podría ser mariposa o beso) es lo efímero animal junto a la piedra de relativa duración mayor, comprendidas piedra y mano, o ala, en una misma muerte, marcado, señalado y tasado el tiempo con el jadeo sexual («Tú ahora. Ya. Adiós. Tú ahora. Ya. Adiós»): la diferencia entre la piedra y la vida no es la muerte sino el dolor de estar vivo, el grito puro.

El falso cuaderno de Narciso Espejo y *La misa de Arlequín* son las novelas representativas de la segunda manera de expresar Meneses su visión del mundo y del hombre que lo habita. En *El falso cuaderno...*, como en el mito de Narciso, el «yo» se desdobra y se contempla en el espejo de la fuente, interrogándose. La estructura de espejos contrapuestos separa y confunde, pone y yuxtapone, en crónica bifronte, el «yo» que es «él» y que es «tú», y la otredad que es «yo». El libro comienza con el propio y reticente retrato de Juan Ruiz, quien, como narrador, nos transcribe luego —y se supone que tal es la novela— los cuadernos de Narciso Espejo, quien, a su vez, nos habla de Juan Ruiz y nos transcribe los papeles que este le confió antes de suicidarse y en los cuales se contiene la historia de Narciso Espejo:

Es posible que yo haya inventado algunos recuerdos de Juan Ruiz, como es posible que sea Juan Ruiz quien está contando

mi historia y colocando sobre mi verdadero nombre —como un antifaz— ese pseudónimo a medias mitológico de Narciso Espejo (pp. 106-107).

En *La misa de Arlequín* se desarrolla la teoría de la mujer-botella o muñeca rusa, un juguete que consiste en una campesina eslava, una matrusca, de madera, elaborada como caja que se abre por la cintura de la muñeca, dentro de la cual hallamos otra muñeca exactamente igual y de menor tamaño. Esta también se abre y en su interior hallamos otra, y así sucesivamente hasta quedarnos, al final, con un muñón de matrusca, con una pequeñísima cosa, con nada. Ya veremos el partido que Meneses saca de esta curiosa estructura de objeto a objeto.

La coherencia del propósito, desde el comienzo mismo de su trabajo literario allá en 1930, permite, y en cierto modo impone a Meneses, un camino de perfección del método y de selección acumulativa de los recursos que lo lleva a aprovechar, en cada nuevo asalto al indomable tema de sus escrituras, lo que a su juicio y gusto ha quedado firme de la incursión anterior. No sostengo que cada nueva obra sea mejor que la anterior, que valga más (rara vez el valor estético tiene secuencia cronológica en la obra integral de un artista). Lo que observo, y se corresponde con la idea inicial de mi interpretación, es que cada trabajo narrativo de Meneses asume e incorpora una selección de su obra anterior, sometida en cada nueva experiencia a la prueba de una factura diferente, siguiendo el juego de la muñeca rusa, pero al revés: se parte de la más pequeña a la más grande en un enriquecimiento que, al final, ofrece una figura que las contiene a todas. «Juan del Cine» (1930) prefigura a *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953) y a *La misa de Arlequín* (1962). «La balandra Isabel...» (1934) es antecedente de «La mano junto al muro» (1951). «Adolescencia» (1934) es un cuento que se hace novela dieciocho años más tarde (*El falso cuaderno...*), y en *La misa de Arlequín* los personajes de novelas y de cuentos anteriores —Narciso Espejo, Juan Ruiz, José Vargas, Juan de Dios— resurgen a nueva vida sin perder sus caracteres.

Tan cierto es todo esto que esta última novela —la de Arlequín— resulta un vasto libro de selección y de aluvión. De selección porque el autor trabaja con la quintaesencia de la simbología desarrollada en obras anteriores y porque intenta la armonía y síntesis de aquellas dos maneras de contar que vimos; y de aluvión porque recoge e incrusta en ella unidades literarias de elaboración autónoma en géneros distintos. Como si quisiera, en ese libro y de un modo patético, recoger los disfraces, los espejos y las máscaras dispersos y reafirmar ante el lector su voluntad de un solo libro inacabable, en cuyo final la misa de Arlequín recommienza más allá del tiempo, en el juicio de Dios.

Novela de formación

Como novela de formación o de educación se ha venido traduciendo el término *bildungsroman* con que los alemanes designan la novela que relata un aprendizaje, la formación de una personalidad, el proceso de una madurez partiendo de la infancia o de la adolescencia; proceso que entraña la búsqueda de sí mismo y la investigación del mundo. El *Guillermo Meister* de Goethe, *El juego de abalorios* de Hesse y el *Doctor Faustus* de Mann son ejemplos ilustrativos de lo que estamos hablando. El *Retrato del artista adolescente* de Joyce es un caso de novela de formación que nos interesa citar por el parentesco que guarda con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses, la mejor de sus novelas para mi gusto personal.

Con su primer cuento, «Juan del Cine», Meneses comienza a desarrollar, aplicar y experimentar el recurso o teoría de los espejos: el tiempo es, en el fondo, la pantalla de gestos sucesivos y de disfraces que el individuo adopta y cambia precisamente porque vive, y la vida en sociedad es una representación. Juan es él y no es, y no siéndolo es como reflejo, tal como la imagen multiplicada en los espejos contrapuestos. La reconstrucción del «yo» no va a lograrse, entonces, por la vía del recuerdo; es decir, no me voy a encontrar a mí mismo a través de la memoria porque, desde este

punto de vista, la memoria solo es el encadenamiento de mis representaciones pasadas o, mejor todavía, el ropero viejo donde he venido colgando disfraces ya deteriorados. Y esto es válido aun para el caso de los ejercicios de memoria involuntaria, de tal manera que Marcel Proust al buscar el tiempo perdido no se estaría encontrando a sí mismo, sino la cáscara de sus disfraces, como la serpiente que, buscando su origen, solo hallara las pieles que fue mudando entre las rocas.

Claro que la lucidez sobre este punto y sus consecuencias para la experimentación literaria no están presentes como conciencia en el escritor de dieciocho años que, en 1930, publica su primer cuento: pero, como sucede casi siempre en arte, lo que va a ser conciencia lúcida en la madurez está, con la fresca imperfección de lo auténtico, en el muñón de los trabajos iniciales.

Digamos que en el ejercicio de las reconstrucciones y búsquedas, tal vez inútil desde el punto de vista filosófico, lo importante y fecundo para el arte sea precisamente lo que no le sirve a la filosofía, y lo que defrauda a la psicología: el cambio de gato por liebre. La imagen, la sombra y la mentira son las verdades del espejo y este espejo es la poesía, detrás de la cual viene siempre cojeando la razón. Dieciocho años después de su primer cuento, y ya a los treinta y seis de su vida, Meneses agarra este tonel de náufrago y, en 1948, un cuento suyo («Tardío regreso a través de un espejo») suelta las amarras de un realismo al cual Meneses mismo venía atado desde «La balandra *Isabel...*» y *Canción de negros* (1934) hasta *Campeones* (1939) y *El mestizo José Vargas* (1942). Así comienza el cuento que, por lo demás y en su factura literaria, adelanta el simbolismo y, peor aún, la alegría que dieciséis años más tarde maltratará a *La misa de Arlequín*:

Mirarse y mirar al mundo en el lago de cristal que se sostiene entre las manos. Saber que en el vidrio azogado hay sombras, manchas, misteriosos jardines que no pertenecen a la realidad reflejada; que son —acaso— espejo del espejo. Saber que la poesía es ese espejo y que en él —a veces— valen más las sombras misteriosas que el dibujo de la verdad... Saber (...) que

quien mira y dice las palabras del rito en el espejo, está hundido en poesía y devuelve sus miradas desde la imagen dormida entre las sombras, como Narciso que vuelca en sí su amor.

Y aquí aparece el nombre y el mito de Narciso como una referencia en su sentido clásico más corriente: el joven que en la fuente ama su rostro reflejado. El mito, sin embargo, como toda sabiduría primaria, tiene infinitas vertientes potenciales: Narciso puede no ser el contemplativo amante de sí mismo, satisfecho con el reflejo que se le devuelve. Narciso, consciente de su desdoblamiento, puede estar abismado preguntando, día tras día, al «tú» de la fuente quién es el «él» de su propio «yo» que el espejo le devuelve separándolo.

En consecuencia, la investigación de Narciso es un ejercicio de esgrima existencial consigo mismo bajo las leyes del espejo, que no me dividen sino que me permiten ser mismidad y otredad en la dialéctica mortal de conseguirme deshaciéndome y de perturbar en el espejo, una vez que los dos combatientes se aniquilen. Pongamos esto en buen cristiano: la novela como formación de una personalidad y como proceso de búsqueda de sí mismo, y por lo tanto de investigación del mundo, es, desde el punto de vista de Guillermo Meneses, un proceso simultáneo y recíproco de reconstrucción y destrucción en el cual lo importante y esencial no es, subrayemos esto, la autobiografía, y con ella el testimonio temporal del mundo, sino el cuestionamiento de la memoria, la relatividad del testimonio y la duda puesta en la única certidumbre: en el espejo, que es apenas la palabra, ya confirmada por los dioses, por los siglos y por los poetas como soplo divino, como viento perdurable, como esencias eternas.

El falso cuaderno de Narciso Espejo (Edit. Nueva Cádiz, Barcelona, España, 1952) es una novela de formación por cuanto hay un fondo autobiográfico que recoge episodios decisivos en la educación de un adolescente, enlazados con elementos similares en la infancia, todos los cuales van formando la base de la personalidad adulta. Pero la técnica es de desdoblamiento,

de afirmación y negación, de avance y retroceso, de cuestionamiento y duda de la propia formación: es un *bildungsroman* que se hace y deshace delante de nosotros. Juan Ruiz inventa los cuadernos en que Narciso Espejo hace su autobiografía, documentos que habrá de concluir el propio Narciso después que los recibe de manos de Juan la noche en que este se suicida. Una historia comprende y completa a la otra, y viceversa. Juan Ruiz comienza con una explicación o prólogo en el cual hace su propio y reticente retrato; y anuncia los cuadernos autobiográficos de Narciso, no sin antes expresar sus reservas ante todo relato autobiográfico. En el espejo, la imagen de Narciso devuelve la de Juan Ruiz, y también al revés. Los Cuadernos son falsos porque es falsa la literatura y, sin embargo, lo que Narciso no diga de sí mismo no lo dirá nadie. Y ese decir de sí mismo es, simultáneamente, un decir de los demás, no porque Narciso sea prototipo de los hombres, sino porque sus dotes de observación, disección y reflexión le permiten y en cierto modo lo obligan a captar, como espejo, la imagen del mundo y a devolver a los demás esa imagen apprehendida e individualísima.

La novela marca el paso interior de la niñez a la adolescencia y de esta a la plena juventud. La formación está marcada por actos de desligamiento, necesariamente rebeldes. En un comienzo fue el mundo de la plegaria, del niño dios y de María:

Si de la tierra de mis pasos ascendía hacia el infinito la muralla de ángeles hasta rodear y sostener la brasa donde María descansaba su serena grandeza en el misterio, ¿por qué no podía yo subir las escaleras de la muralla y convertirme en el Niño, en el Hijo? (p. 38).

El libro se divide en «actos» que no tienen aquí el mismo sentido que en el drama: son gestos, acciones simbólicas que separan un tiempo de otro en el camino de la adolescencia, comenzando por la *caída de la Ciudad de Dios* (acto de la hostia): «El sacramento de la Eucaristía representaba la más pura esencia

del mundo infantil al cual llamo la Ciudad de Dios» (p. 113). Con el advenimiento de los juegos deportivos, el encuentro con la ciencia y las tentaciones del sexo, «todos los decorados caían por tierra y lo exterior, lo que antes se había considerado como sombrío, pecaminoso e insoportable, se presentaba dentro de hermosos contornos» (p. 53). Compuesta de dos partes, la primera («Expediente del cuaderno y del recuerdo») es propiamente la novela de formación en el sentido del *Retrato del artista adolescente* de Joyce. La segunda («Legajo de la nube y del suicidio») es como un apéndice de la vida adulta que se frustra: Juan Ruiz se suicida, y Lola Ortiz, la bella, asiste a su propio envejecimiento: Lola «puede pensar que si ella dejó de ser bonita, él es un hombre a quien la poesía abandonó» (p. 146). Una nube amarilla que persiste sobre la ciudad de luz poniente enmarca poéticamente el otoño de aquellas frustraciones: era una nube amarilla que se metía dentro de las cabezas y enloquecía a la gente. Un grito en la calle, la muerte absurda de un obrero bajo la alucinación de la nube, confirma, a diez años de la publicación de *El extranjero* (París, 1942), que lo que angustiaba a Camus en Francia se expresaba, también y con autonomía, en una novela hispanoamericana de postguerra.

En un estilo evocador, el adjetivo cumple función diluyente del nombre; lo cerca de sustancia vagarosa, lo envuelve en *saudade* («la silueta de un niño que duerme en lo lejano de un brillante atardecer»); sitúa el recuerdo en su propia distancia. A veces, la adjetivación recarga y rompe el equilibrio y nos deja un encendimiento crepuscular apenas melancólico, tal vez voluntariamente, de fruta sin almendra («finas paredes de luz», «movedizas brumas transparentes»), de rezo y de penumbra. En esto último, la música del Valle-Inclán de las *Sonatas*: «Era la voz de la madre lo que guiaba el hilo de la plegaria y sus palabras creaban imágenes magníficas, brillantes personajes de oro y de cristal. Padre, tu nombre, tu reino...» (p. 36). Cierta elocuencia discursiva choca con la índole intimista de la reconstrucción. A veces, cursi: «el pálido peso desangrante de la tiranía». De gran

intensidad poética el descubrimiento sensual, el cuerpo y sus potencias, la vida en tierra y mar y aire, el lenguaje y sus rompiendo de estremecimiento, el camino del pecado, las vías del infierno, la condición humana.

El oscuro mundo de la borrachera, del jadeo, de la sangre, del pecado, estaba presente bajo la amarilla luz de las candilejas. Aunque no podíamos dejar de considerarlo como un oscuro y atrayente abismo, se nos presentaba también como gozoso juego de encandilamiento, cascabel y risa, dentro del cual la tristeza misma era un adorno dulce y brillante, como la lentejuela que se encendía de luz azul junto al ombligo de la rumbera (p. 119).

El falso cuaderno de Narciso Espejo es el libro del desligamiento, del cambio de piel, del paso de la adolescencia al tiempo de Arlequín. En la teoría de los espejos que allí se desarrolla, los recuerdos solo valen en la medida en que «guardan la posición exacta del instante en el cual eran espejos de la realidad» (pp. 28-29). Traerlos es destruirlos, pero en esa destrucción se fundamenta una operación más eficaz que la misma realidad: «solo el presente es el misterio suspendido entre sueños y recuerdos, como insignificante certeza que copia el doble reflejo del pasado y del futuro, el sitio donde se observan los rostros iguales de la memoria y del deseo» (p. 30). Tanto la estructura en desdoblamiento de espejos como el azar por toda libertad, hacia el absurdo, conforman en este libro una factura literaria sin precedentes en Venezuela y novedosa en Hispanoamérica.

El juego de la muñeca rusa

La misa de Arlequín (Ateneo de Caracas, 1962) contiene y alterna dos historias: El relato de José Martínez y La novela de Arlequín. El relato de José Martínez contiene, a su vez, un reportaje sobre la secta de los «Amigos de Dios» para un periódico cuyo jefe de redacción es Américo Arlequín, quien, por su parte, está escribiendo una novela —*La misa de Arlequín*— comprendida,

a la vez, en *La misa de Arlequín* de Guillermo Meneses, la cual no es otra cosa que el producto de los relatos de José Martínez y de Américo Arlequín. Dentro del reportaje sobre los «Amigos de Dios» hay un personaje que el reportero José Martínez no identifica, pero ante la insistencia de Arlequín, Martínez dice: «ese personaje no existe... Ese personaje puedo ser yo», y confiesa que él mismo es uno de los «Amigos de Dios». Arlequín, por contrapartida, revela sus relaciones similares con la secta. Arlequín concluye pasando a José Martínez lo que lleva escrito de su novela y este, en sus escritos, opina sobre ella, al punto que *La misa de Arlequín* viene a meterse dentro del Relato de José Martínez y este viene a estar comprendido por aquella. De este modo, la teoría de los espejos y el desdoblamiento de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* avanza hacia el experimento de una complejidad mayor conservando, sin embargo, fidelidad al mito de Narciso como duda, interrogación y búsqueda.

La estructura, en *La misa de Arlequín*, es la estructura típica de ese juguete chino, japonés o eslavo conocido como la muñeca rusa o la mujer-botella y el cual consiste en una caja que contiene una caja menor y esta guarda otra más pequeña, hasta llegar al punto mínimo de una caja que ya no es caja porque no puede contener nada.

La novela se desarrolla y trata de anudarse alrededor del vacío que las cajas van llenando. Obsérvese la siguiente anotación en una libreta de Arlequín:

10 de la mañana. Bar Cristal. Esperando a José Vargas. Pretender que la vida sea algo definido es negarla; solo la muerte existe. Carmen: teléfono 35353. Los números esconden su repetición unos tras otros. La suma pitagórica da 1. Hay muchas brisas vagabundas que hacen sonar sus cascos a través de la mañana (p. 126).

Dije al comienzo de este capítulo que la obra de Guillermo Meneses me da la impresión de un libro que no termina

nunca y que está siempre haciéndose. *La misa de Arlequín* me confirma esta impresión y la ilustra y enriquece en un sentido de creación desesperada: «escribo con ansiedad —dice José Martínez— porque temo que pronto no podré escribir...». En esta novela, Meneses convoca a todos sus dioses y demonios. Ya hemos visto a José Vargas, el mestizo; también vendrá Narciso Espejo, cuya historia no ha terminado todavía, y hasta Juan Ruiz es arrancado de su muerte. Si *El falso cuaderno...* es novela de formación, *La misa...* es novela de novelas y de ceremonias en la cual Guillermo Arlequín o Américo Meneses lanza sobre América el conjuro de sus gentes, de sus visiones o de sus pesadillas, y oficia su misa tropical ante la muchedumbre marginal de sus borrachos, de sus reyes y campeones de un día, de sus prostitutas, desde la «Balandra *Isabel...*» hasta «La mano junto al muro»; de sus campesinos con alucinaciones de ciudad lejana; de los negros de su *Canción* hasta el Rey Miguel de su *Cantata*; de los brujos de luna, mar y tambor hasta la «Luz Montero», sacerdotisa del amor universal. Américo Arlequín oficia y canta sobre su tierra: «Las voces que surgen de sus labios y caen en el aire azul vienen de la burbuja y de la tierra y del pétalo que tiembla entre los dedos de la tarde y es sello sobre el corazón, marca sobre la piel del árbol» (p. 76).

Al sonar la trompeta, los personajes se levantan y vienen, y con ellos vienen sus mundos bañados por el sol y por la luna de las costas, o por la luz de la nube amarilla de una tarde caraqueña, o por las luces azules y moradas del burdel. La estructura ideada por Meneses le permite el intento de meter en su novela la quintaesencia de sus novelas anteriores, y de sus cuentos, a tal punto que algunos son tragados sin modificación ni adaptación, como «El destino es un dios olvidado» (París, 1958) y la *Cantata del Rey Miguel*; otros con variantes, como «Alias el Rey», que se vierte en la fábula de Gregorio Cobos, que, a su vez, contiene la historia de Petróleo Crudo. La misma estructura funciona en un sentido más profundo: José Martínez no sabe quién es («ignoro lo que significa la persona que tiene por nombre «yo»»). A través

de Arlequín, quien va representando diversas existencias, como quien se disfraza sucesivamente, aprende que ese «yo» puede ser tan solo, y en el momento de la pregunta, la representación que ostenta quien pregunta, que es como el disfraz que lleva puesto. La novela de formación, por ironía, es la novela que nos da la sucesión de disfraces con que se construye una personalidad y los disfraces del mundo en que la falsa arquitectura danza y cambia. Si el disfraz no soy «yo», y no debe serlo puesto que es un «disfraz», entonces la búsqueda de ese «yo» es el camino de regreso de todos los disfraces hasta hallar la piel desnuda y última pegada a mis carnes. La duda, y en todo caso el problema, es el mismo del juego de la muñeca rusa: que la cajita última no contenga nada:

Si siempre hay un nuevo personaje posible, un nuevo disfraz, una nueva caja que contiene otra caja, ¿quién es el Arlequín que vive este momento? ¿a quién dice «te quiero» la boca de la amada? ¿hacia quién se dirigen los pasos del fantasma llamado Arlequín? ¿Quién dice que piensa? ¿quién dice que ama? ¿quién vive uno tras otro los sucesivos momentos de la existencia? (p. 146).

Ha llorado alguna vez Arlequín. Cada vez que se ha dado cuenta de que ha perdido un disfraz. Cada vez que ha levantado una caja cuyo inútil contenido supone... (p. 140).

Al final de sus disfraces, Arlequín descubre en el amor de su mujer, «La Luminosa», la única razón de eternidad por la cual ha vivido. Así se presentará ante Dios, el Día del Juicio, con esta carta vencedora en su mano: ha llegado el punto y la hora en que Fausto encuentra su propia plenitud y decide detenerse, pero antes del combate entre ángeles y demonios, Américo-Fausto-Arlequín, a diferencia del personaje goethiano, duda aún del perdurable hallazgo, duda:

En cierto momento creyó que había perdido el amor, que iba a ser separado de la luminosa... (p. 140).

Estas dificultades traen consigo el juego de los personajes. Entristece Arlequín y se angustia cuando el bello disfraz que creyó definitivo se trueca en otra forma de sí mismo... (p. 141).

El amor, otro disfraz. El último disfraz pero también mutable, y Arlequín, aferrándose a él como si fuera su propia piel porque presente por debajo la nada: no teme a la muerte, ya lo dijo, sino precisamente a ese vacío, y cargando con sus dudas, soplando las cenizas del fuego que se escapa, Arlequín se dispone para el acto del Juicio Final en el cual, si Dios es verdad —la duda, siempre—, Arlequín y sus actos solo habrán sido la expresión de los deseos que Dios puso en su corazón. Así que verdad o mentira, dos máscaras con las que disfrazamos las cosas, a la hora del acto: «Arlequín, sonriente, comprenderá que, en lo que a él se refiere, se trata una vez más de un espectáculo y que él es sacerdote y ayudante, hostia, cáliz y campanilla en el Juicio de Dios» (p. 208).

Aquí termina pero también comienza la Misa de Arlequín: el juego es infinito.

Una estructura tan coherente, tan bien ideada y tan propia para los contenidos vitales e ideológicos va a reventar, sin embargo, por lo que se me aparece como una inconsecuencia formal del autor. A ver si me explico: la técnica de los dos relatos —el de José Martínez y el de Américo Arlequín— corresponde a la teoría de los espejos desarrollada en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, y experimentada con genio en el cuento «La mano junto al muro». El juego de la muñeca rusa, que en nada contradice la teoría de los espejos sino que está implícito en ella, permite al autor dar un tratamiento estético a materiales psicológicos y filosóficos que fundamentan la concepción que el autor tiene del mundo, objetivo que Meneses logra plenamente, según hemos visto, al desarrollar delante de nosotros, sin prejuicios ni postjuicios, situaciones del hombre en el mundo cuya raíz prístina se nos escapa en la duda de si vienen de la individualidad profunda y autónoma, o de los

contextos que desde afuera distorsionan esa individualidad; o si, tal vez, resultan de una infinita gradación de interacciones.

Asimismo, la relación concéntrica típica de la estructura analizada permite, en lo formal, que el autor pueda absorber y asimilar en cada nueva obra las obras anteriores, sobre todo si tenemos en cuenta la coherencia ideológica que unifica, desde 1930 hasta hoy, su trabajo literario.

La novela, sin embargo, se descoyunta al final. Es evidente que el lector, al llegar a la página 113 (comienzo de «El destino es un dios olvidado»), siente la foraneidad del relato de diez páginas que allí se incrusta. Lo siente el mismo autor cuando, para incluirlo, se ve forzado a explicar la inclusión acudiendo al milenarismo procedimiento de los cuentos engarzados y, una vez terminado el relato, siente la necesidad de hacer la moraleja. Nuevo sacudón recibimos al pasar a la *Cantata del Rey Miguel*, no porque el autor utilice la forma textual del lenguaje dramático y rompa técnicamente la secuencia narrativa, sino porque la incrustación de una pieza independiente y de sentido completo en la novela de *Arlequín* rompe arbitrariamente la secuencia interna del relato y la naturaleza del desdoblamiento de Arlequín. En otras palabras, la novela está formada por el testimonio indirecto y, en cierto modo, por el inventario de los disfraces de Arlequín, no por la sucesión directa de sus representaciones, porque la economía de la novela y las exigencias de su estructura solo requieren de aquella referencia y porque una sucesión de representaciones directas ya no sería la misa de Arlequín sino una colección parcial, necesariamente finita, de sus misas. Independientemente, la *Cantata* tiene su valor propio, cómo no va a tenerlo si su motivación toca las fibras más sensibles de Meneses: el esclavo en rebelión que implanta en el corazón del monte americano el reino negro más fugaz del mundo. Mi observación es solo formal, me parece que no cabía allí y que no era necesario ni para el desarrollo de la novela de Arlequín, ni para la intención del autor, que, al contrario, corre así el peligro de caer del símbolo a la alegoría. Caída que, sin duda, se efectúa con el *Ballet de los Coroneles*,

pieza satírica, alegórica e ingenua que, carente de la conmovedora poesía con que el autor siente y participa en la *Cantata*, queda sin fortuna, allí, maltapando la novela y estropeando el *Juicio de Dios*.

Cómo escribe Guillermo Meneses

Gallegos y Meneses están separados, desde el punto de vista del estilo, por la distancia que va del clásico al barroco. Desde la perspectiva del modelo galleguiano, la narrativa de Meneses resulta poco firme, con personajes que se nos escapan; no hay personajes propiamente sino representaciones. Desde el punto de vista del modelo de Meneses, Gallegos resulta solemne, monótono, con narración sin doble vía. Sucede que los puntos de vista son muy diferentes; Gallegos es todavía un positivista del siglo XIX, firme en su fe sobre el progreso, la educación y la ley; ganado por el esquema sarmentino de civilización y barbarie y, en cierto modo, entrampado en una estructura novelística del bien y del mal. Sus fuentes son, en lo positivista, Darwin, Le Bon y los positivistas venezolanos; en lo literario, Zola, Tolstoi, Homero y Cervantes. Meneses es un escéptico, dubitativo espíritu de vanguardia cuyas fuentes inmediatas, en lo filosófico y psicológico, son Bergson y Freud, y en lo literario, Proust, Kafka, Joyce y Mann en las traducciones de la *Revista de Occidente*. Asimiladas al paisaje de América, la prosa de Gallegos, de período largo y ondulante, tiene curso de río grande y movimiento de anaconda; la de Meneses tiene el cristal nervioso de las mareas espiadas por los brujos y tiene vibración de cascabel. Vuelvo y digo, la diferencia que va del clásico al barroco.

Como hicimos el análisis de las novelas, las dos que me parecen de mayor contemporaneidad y con las cuales, hasta hoy, culmina el autor su trabajo novelístico, vamos a analizar, como ilustración del estilo, los dos cuentos de mayor éxito entre los muy buenos que escribió el autor. Se trata de «La balandra *Isabel* llegó esta tarde» (1934) y de «La mano junto al muro» (1951).

La balandra *Isabel* llegó esta tarde. El mar es el gran tema de Meneses. El mar entre el sol y la luna. Son los grandes mitos de su escritura alucinante, una escritura de sol de atardecer, donde la ciudad es un brillante mar y el hombre un pez con capa de locura, y donde la voz de la infancia viene desde el oscuro brillo de una tierra con luna, jadeante en el sexo y los tambores o arrobada en las ceremonias del rezo entre vestiduras doradas y campanas de plata. En el atardecer, tiempo predilecto, los marineros llegan desde el mar adentro:

El palo mayor de la balandra *Isabel* marca sobre el cielo el tardo vaivén del puerto adormilándose en la penumbra del atardecer.

Un marinero, cansado y alegre, se apoya en la barandilla mohosa, rota por las olas, y silba una canción que oyó hace mucho tiempo.

Los personajes son marineros, mulatos o mestizos, de anchas espaldas y risa a todos los vientos, y mujeres de puerto en espera de sus hombres. El paisaje de «La balandra...» tiene la precisión de la vaguedad cuando del mar se trata; la técnica es realista, pero de un realismo que profundiza la apariencia costumbrista y nos da la quintaesencia de su luz, algo así como el sentido y el espíritu de las cosas cuando ya sus límites se han borrado: Reverón. El mar, el sol, la luna, el sexo y el alcohol, la esperanza y el adiós, todo está allí:

Avanzan hacia ella deseosos y altaneros —barcos de velas infladas— y cuando llega el tiempo de mirarla despacio, se duermen a su lado, como duermen al lado de los muelles las balandras que terminaron viaje.

Meneses incorpora, desde adentro, ambientes y personajes que habían sido soslayados por las novelas de buenas costumbres. Con un temblor cristiano de caída y de pecado, Meneses se acerca siempre a una cierta materia infernal que lo

seduce, y allí descubre un lenguaje abrupto en el cual expresa su disposición polar al llanto y a la risa, la vida del trabajo, del burdel y del alcohol.

—Como yo te verás. Naciste para esta vida. No te pongas brava, somos para que los amos puedan tener señoritas.

—Yo no tengo amo, negra. La esclavitud se acabó.

—¿Y la barriga? Pásate la vida sin comer y te diré reina.

(...)

—¡Reina! y no tiene hombre a quien querer. ¡Mira, Esperanza! Aquella vela en alta mar es la balandra de tu negro caliente. Está solita en alta mar.

Cuando todo fracasa, y aun para ayudar la suerte, sobre todo si se trata del amor en el mundo, está la brujería, agarradero de los abandonados y religión más viva que la religión oficial. Bajo el signo de Bocú, el cuento cambia, se bifurca, vuelve y enlaza el sol y el mar con lazo erótico:

Una mujer desnuda —su única ropa, el gran pañuelo blanco de las velas tremolando en los brazos— era la *Isabel* al salir esta mañana de La Guaira. Chirriante, alegre y sucia se echó en medio del viento sobre el mar.

El ensalmo fracasa: vuelve la balandra *Isabel*, pero no Segundo Mendoza, ahora capitán de falucho. Martinote, otro marinero, trae la mala nueva y se ofrece a cambio de su amigo. Esperanza acepta: «—Bueno, Martinote. Pero me llevas bastante real, ¿sabes? Nos vamos a emborrachar hasta dormirnos».

Será esta la tónica de *Canción de negros* y, en cierto modo, de *Campeones*; está además en el estilo de todos los cuentos de hampa: una resignación casi optimista, un determinismo erótico y el azar como destino. Martinote es, en cierto modo, Segundo Mendoza y la mujer que espera es siempre la mujer que espera, como en el poema de Neruda, solo que no hay sollozos sino una

historia circular, una ceremonia que comienza cuando termina, un espejo que devuelve la imagen de la vida, o de la muerte.

«La mano junto al muro». Casi veinte años después (1951), la historia que siempre recomienza continúa. Ya se ha borrado toda huella costumbrista y todo paisajismo, el relato lineal se ha roto y el cuento se nos va entregando en los pedazos de un espejo roto, en tiempos descompuestos y en planos que un obsesivo reflejo va cortando. La narración deja de ser anécdota para ser curva reentrante: «Hay aquí un camino de historias enrollado sobre sí mismo como una serpiente que se muerde la cola». ¿Son tres los marineros? Hay dos gorras, en el espejo del cuarto de Bull Shit: «La vida de ella podría pescarse en el espejo... o su muerte». *Apoyada la mano junto al muro*. Este es el punto de partida y de llegada. Hay un grito al comienzo. ¿Es el grito final y moribundo? La mano es pequeña, ancha, vulgar, ¿de prostituta? El muro es el tiempo, o el testimonio de su paso. Todo es indeciso: el del sombrero ladeado puede ser, a un mismo tiempo, marinero o detective. ¿Qué muerte se investiga?, ¿a quién asesinaron? ¿Ella pescó la vida o la muerte en el espejo? La mano y el muro nos dan el equilibrio inestable entre lo duradero y lo frágil, piedra y carne: gradaciones de la muerte en el tiempo. Una fortaleza, un castillo se hizo casa de comercio y después lupanar. Cuando la mujer llegó, ya se había establecido el tráfico:

Se nombraba el barrio como el centro comercial de las costas en el puerto. Cuando ella llegó ya esto era —entre las gruesas paredes de lo que fue fortaleza— el inmenso panal formado por mínimas celdas fabricadas para la actividad sexual y el tiempo estaba también dividido en partículas de activos minutos (Tú ahora. Ya. Adiós. Tú ahora. Ya. Adiós, Tú ahora. Ya. Adiós). Y las monedas tenían sentido de reloj...

Culminación de la cuentística de Guillermo Meneses, todos sus cuentos parecen concurrir a este, obra suprema de síntesis, misterio, ceremonia y tensión. Dentro de una estructura

circular, la realidad cambiante de las cosas va estableciendo un juego de reflejos, un malabarismo de imágenes, una reiteración de situaciones que parten de la imagen central: la mano junto al muro. Y se van desarrollando para volver a ovillarse, en un estira y encoge que va de la miseria a la muerte en un cuenco de misterio.

El barrio era

un monstruo viejo y arrugado; con duras arrugas que eran costuras, residuos, sucio, oscura miel producida por el agua y la luz, por las mil lenguas de fuego del aire en roce continuo sobre aquel camino de historias que se enrolla en sí mismo. (...) Ella estaba pegada a su túnel como los moluscos que viven pegados a las rocas de la costa. Ella estaba en el túnel recibiendo lo que llegaba hasta su calabozo: un envión, una ola sucia de espuma, una palabra, un estallido fulgurante de luces o de estrellas.

El ambiente prostibulario, la sordidez del barrio, la entrada y salida de marineros borrachos —el alcohol y el sexo— dinamizan un escenario de locura captado en un instante: el de la mano junto al muro, a cuyo alrededor, atrás y adelante, se va desenvolviendo la espejería del pasado y del presente hasta concluir en un final de muerte.

Hacia ese final, el relato arrastra todas las sonoridades en un movimiento general de luces, colores, mesas, hombres, cigarrillos o puñales, sinfonía en ascenso, trepidación universal de risas, gestos y palabras que marchan a encerrarse en el cuarto-celda-habitación de la mujer de la mano junto al muro, ahora ante el espejo mientras un marinero danza delante del fonógrafo la pantomina del cigarrillo-puñal hasta un desenlace de disparos, puñaladas, luces y gritos, muriendo quien dijo las cosas más puras y extrañas, y desprendiéndose la mano herida del viejo muro de historias circulares: es un descendimiento hacia la sangre tibia que rompe el equilibrio entre la carne y la piedra, entre lo deleznable (frágil, débil, como flor o mariposa) y lo duradero, lo uno y lo otro de regreso a sus orígenes.

DE CARACAS LA GENTIL A CARACAS LA HORRIBLE

Una literatura metropolitana

La nuestra, como la generalidad de las literaturas nacionales de Hispanoamérica, es una literatura metropolitana. Se hace en Caracas, por escritores que residen en Caracas, o que residen en el interior y lanzan su red hacia Caracas. En literatura, como en economía, hay una permanente migración rural urbana. Del interior fluyen campesinos y escritores; los primeros, más tímidos, no se atreven a entrar y en todo caso no los dejarían, así que se acomodan en las afueras, en el área de ranchos, forman el cinturón de la miseria; los segundos ya se han anunciado, vienen precedidos de un cuento, una novela, un poema, un algo de letras por delante que los lleva hasta la redacción de los periódicos, o hasta las oficinas de la cultura oficial. No hay una Venezuela literaria, sino una Caracas literaria. Un poeta puede angustiarse, desesperarse, padecer persecución y hambre, dirá cosas contra el asfalto, contra la velocidad, contra la imbecilidad de los ministros, pero no se irá de Caracas. Y si en un momento de necesidad apremiante o de iracundia, acepta un cargo en un periódico o universidad de Oriente, Carabobo, Zulia o Mérida, vendrá a Caracas los viernes a medianoche, para regresar los lunes en la madrugada y al cabo de seis meses o un año, ya lo tendremos de regreso, con una historia convincente y cargado de experiencia.

Claro que se trata de un problema histórico. Caracas, centro de poderes y centro de riqueza, aniquila o consagra, desdén o ensalza, da y quita la gloria, a veces con ligereza, a veces con solemnidad y a veces con bellaquería. Así fue, así es, así será hasta que el ingreso, la gente y la inteligencia se distribuyan y acomoden de una manera distinta, y tal parece que este asunto va a demorar un poco.

Aquí cabría, ahora, alardear con esa erudición literaria que arranca siempre de Andrés Bello y termina en Rómulo Gallegos y cuyo uso y abuso ha logrado no pocos manuales y monedas.

Decir, por ejemplo, que aquella literatura metropolitana se desprende de la fresca vertiente de Oviedo y Baños:

Santiago, más que a Losada
a Oviedo debes dichosa,
pues por este eres famosa
si por aquel conquistada.

La Caracas de Oviedo tenía «un temperamento tan del cielo» que parecía haberlo escogido la primavera

para su habitación continua, pues en igual templanza todo el año, ni el frío molesta, ni el calor enfada, ni los bochornos del estío fatigan, ni los rigores del invierno afligen: sus aguas son muchas, claras y delgadas, pues los cuatro ríos que la rodean, a competencia le ofrecen sus cristales...

y en esos cristales ensayará Andrés Bello su pasión virgiliana, bucólica primero en el Anauco, y geórgica luego, en sus riberas, con el caudillismo del maíz, «jefe altanero», las laderas de café, valles de caña, la «sombra maternal» de los bucares y el desmayo patriarcal de los bananos.

Entre Oviedo y nosotros median unos doscientos cincuenta años, tiempo suficiente para que mueran árboles y se estercolen ríos. La imagen bucólica de Bello pertenece a la memoria neoclásica, ahora sustituida por la imagen de Adriano González León, quien nos describe una ciudad donde «se dan dos pasos adelante, se ve a la izquierda, se ve a la derecha, se devuelve, se detiene en la isla, la luz roja protege, la luz verde del otro lado lanza sobre uno su invasión de jabalíes». Lo cual no pasa de ser el drama de un trujillano cruzando una avenida de la capital. Pero véase que son más de doscientos años con Caracas como centro de escritores que la quieren o la detestan, desde Oviedo hasta los escritores iracundos de hoy, y entre tales extremos del tiempo cabe decir que solo por cantar a Caracas, Ros de Olano es un poeta nuestro; y que si hay una

literatura costumbrista, Caracas es su tema. Sultana y odalisca, a ella revierten exotismos y criollismos, desde la ciudad gentil de García de Quevedo, con los techos rojos de Pérez Bonalde y el humor pueblerino de los costumbristas, hasta la Caracas de bucares y de cundeamores de Díaz Rodríguez y Urbaneja Achelpohl; Caracas elegante de adulterios en Macuto bajo la ironía de Blanco-Fombona o la sátira de Pocaterra; Caracas de Teresa de la Parra, ya cambiando sus ventanas y casonas y creciendo hacia los barrios, cuyo descubrimiento en la novela corresponderá a Guillermo Meneses; ciudad pequeñoburguesa de Salvador Garmendia, quien definitivamente rasga los velos de Caracas la gentil para mostrarnos a Caracas la horrible.

El modelo criollista

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, digamos entre 1890 y 1920, Venezuela experimenta lo que pudiéramos llamar *la crisis del latifundismo*, caracterizada por el estancamiento en el ingreso y en la población: había llegado el momento en que la economía agrícola tradicional se mostraba incapaz como factor dinámico de crecimiento. Dominaba, en la élite intelectual del país, el pensamiento positivista y son sus representantes más lúcidos quienes van a sugerir, en artículos y libros, las soluciones que todavía hoy siguen alimentando el progresismo reformista: la educación como base del desarrollo, la modernización y tecnificación agrícolas, la implantación de industrias, la vialidad, la inmigración y la democracia representativa. El pensamiento de Alberdi y de Sarmiento va a influir en ensayistas y novelistas cuyos sermones sobre civilización y barbarie y sobre la necesidad de educar al pueblo van a alcanzar la rigidez del dogma. En este sentido, el modelo narrativo criollista propuesto por *Peonía* incorpora al narrador crítico del costumbrismo como personaje redentor, cuya formación y punto de partida se ha dado en la ciudad (Caracas), y cuya acción se desenvuelve en la ciudad y se proyecta hacia el campo, bien para reformarlo o bien

para promover e incorporarse a la lucha armada que conducirá a las reformas.

Se forja de este modo una novela geográfica, mitad ciudad, mitad hacienda cercana. Caracas es la cabecera del latifundio, el pueblo grande o el embrión de ciudad donde fijan residencia los terratenientes ausentistas, los comerciantes exportadores de café y cacao e importadores de manufacturas cuyo intercambio es, fundamentalmente, con Europa, y cuyos gerentes hablan francés y alemán.

Romero García detiene su cabalgadura y se vuelve para dar una ojeada a esa Caracas, «tendida a los pies del Ávila, apoyándose en aquellas colinas que tornaban a vestirse de esmeralda con las primeras lluvias». Y apenas traspuestas las últimas esquinas, surge el paisaje virgiliano:

A los bordes de las quebradas, en los vegotes, los cacaguales, con su sombra de bucares; en las laderas, el cafetal, bajo guamos de verde negro; más arriba, los conucos, cercados de ñaragatos y pata de vaca, copiando los caprichos de un suelo de mosaico a los cuadrados regulares de un tablero de ajedrez (*Peonía*, B.P.V., N° 46, Caracas, 1952, p. 17).

Este es el ángulo o punto de vista que el criollismo va a desarrollar, una Caracas rodeada de paisajes amenos, a la cual rinden tributo Manuel Díaz Rodríguez, Urbaneja Achelpohl, Rufino Blanco-Fombona, Rómulo Gallegos (este último en sus dos primeras novelas). El recurso más frecuente de que se vale el novelista es el de hacer dar un paseo a sus personajes (por el Este, o por El Paraíso, por El Calvario o por El Valle) y aprovechar la frescura matinal o la melancolía vespertina para darnos la imagen de Caracas la gentil. Guillermo Meneses nos ha dado una antología de Caracas en la novela venezolana (Fundación Mendoza, Caracas, 1966), en la cual caracteriza el modelo criollista de la siguiente manera:

La ciudad de Caracas aparece en los primeros ejemplos novelísticos de Venezuela (en *Peonía* para comenzar) como vista desde afuera y en el plano que podríamos llamar teórico. No se trata solo de la referencia paisajística, sino de que el paisaje mismo está tratado como en un fondo de postal. Un personaje cualquiera mira a Caracas y la pinta, como si recordara un cromó, a través de elementos retóricos. El monte, y en seguida las vegas, que mueve el viento y pinta el sol (Meneses, ob. cit., p. 11).

El modelo, es natural, va a tener las variaciones estilísticas de cada caso particular, pero sin variar el marco ni el punto de vista. Así la Caracas de Miguel Eduardo Pardo estará más cerca de la de Pío Gil, por la tendencia satírica de la escritura; el tema erótico en la Caracas de Díaz Rodríguez (*Ídolos rotos*) tendrá el matiz religioso de las *Sonatas* de Valle-Inclán; en Blanco-Fombona (*El hombre de hierro*) el matiz será de ironía flaubertiana; y en Rómulo Gallegos (*Reinaldo Solar*) la nota dominante será la conciencia del pecado en conflicto con el deber y la virtud. En Teresa de la Parra encontramos ya una ciudad en transición arquitectónica y espiritual: la Caracas georgica ya en quiebra y dando paso a un mundo mercantil de casas más estrechas, ventanas cerradas y barrios donde una población asediante llena de inquietud a las últimas representaciones del mantuanismo.

Idealismo positivista entre Castro y Gómez

Como Díaz Rodríguez, como Blanco-Fombona y como Urbaneja Achelpohl, Rómulo Gallegos rinde tributo narrativo a Caracas. Tema de sus cuentos y de su primera novela, Caracas absorbe una buena parte de *La trepadora* y está presente en todas sus novelas, pues hasta el llano la llevan Santos Luzardo y aquel estudiante de *Cantaclaro*; en *Pobre negro* hay una hermosa visión aérea del valle caraqueño, ofrecida con la técnica de masas narrativas tan bien dominada por el autor; en *El forastero* la ciudad

comienza siendo Barcelona y termina siendo Caracas, y si bien es cierto que Maracaibo se impone en *Sobre la misma tierra*, no es menos cierto que aquella negra aya de Florencia Azcárate, en *La brizna de paja en el viento*, es más caraqueña que cubana.

Pero el caraqueñismo de Gallegos es muy evasivo. A diferencia de quienes arrancan de la provincia para escribir sobre Caracas, Gallegos arranca de Caracas para escribir sobre la provincia. Es más, lo que Gallegos ama de Caracas es lo menos caraqueño: la orilla de monte que circunda a la ciudad, el campo cultivado en sus alrededores, el barrio lejano, el camino que llega y el que parte, lo rural de una Caracas que, en sus mocedades, era mitad pueblo y mitad hacienda, ciudad geórgica, con trote de mulas y caballos y hasta con puntas de ganado entrando por la vía que conduce a Villa de Cura y a Ocumare.

Vocación de paisaje y anhelo místico de retorno a la naturaleza estimulan los paseos de Gallegos y de Paz Castillo por los alrededores. Otras veces ha ido con aquel joven Soubllette de muerte prematura, cuyo espíritu encarnará Reinaldo Solar. Gallegos remonta el Ávila, descubre misteriosos ojos de agua, aspira el aire de la montaña, adquiere su pasión telúrica en esos contactos y siente el llamado de la tierra adentro. Solo que no irá en busca de plantas y de voces, como Lisandro Alvarado, sino de paisajes y de mitos.

Adolescente todavía, Gallegos ha vivido una Caracas convulsa, presa de los caudillos y negociada por los intelectuales. Comienza a bifurcarse el odio; por un lado, rechazo de la violencia caudillista, y por el otro, desprecio de la cultura sin moral. Toma de López Méndez cierta raíz humanista del positivismo, hereda de Cecilio Acosta el ideal colectivo de la educación, nutre su «culturalismo» en las fuentes de Sarmiento y de Le Bon, organiza sus esquemas ideológicos alrededor del mestizaje como fuente de bienes y de males y alrededor de la cultura como factor dinámico fundamental del cambio, y se lanza como pedagogo y como novelista a una lucha de medio siglo contra la barbarie. Caracas será su cuartel, el punto de partida para sus grandes

novelas y para el exilio, y el punto de retorno para el término de sus andanzas fecundas.

Un golpe de estado literario

Pero Gallegos debe su grandeza como novelista a un golpe de estado literario. Hasta él, Caracas era el escenario de la novela venezolana, con pocas y mediocres excepciones. Ya era tradicional y aburrido el paisaje y la técnica ambiental: los personajes de la novela criollista paseaban por Caracas, iban un tiempo a París, regresaban a ver las calles estrechas, ironizaban las costumbres, pasaban temporadas en Macuto (sitio preferido del adulterio novelístico) o se iban a una hacienda vecina de la capital, pero casi nunca se alejaban de Caracas más de una jornada. Gallegos utilizó este esquema en *Reinaldo Solar* y en *La trepadora*, hasta dar con *Doña Bárbara* un golpe de estado literario a Caracas. La dejó por el llano abierto, distante y desligado; fue al centro mismo de la naturaleza salvaje y nos dio también *Cantaclaro*; partió hacia la selva y nos entregó *Canaima*, llevando a su culminación la gran novela telurista de Hispanoamérica.

Gallegos dio la espalda a Caracas y a Europa y fue a buscarse a sí mismo y a los suyos por selva, llano, costa y lago. Desenvolvió la geografía salvaje de su patria ante el mundo y lo hizo de manera tan conmovedora que el mundo se interesó por el paisaje y por el hombre que, como los ríos de ese paisaje, despilfarraba su gran energía desorientada. Este hombre es un primitivo que quiere, que necesita y que lucha por llegar a conocerse a través del mundo implacable que lo asedia. Es una criatura que se queda en el choque, en el encontronazo, pero que no será ya más el maniquí de los idilios pseudorrománticos ni el insulso palurdo de los costumbristas. Tampoco alcanza su exacta dimensión humana, su tamaño propio de hombre, ni penetra —sino que ve de lejos— la tierra prometida de su mundo interior: o concluye como leyenda y como mito, o fracasa como subhombre. No vale como excepción Santos Luzardo porque

este es el personaje con menos vida que ha creado Gallegos: puede parecer una institución e interesarnos como idea, pero jamás logra conmovernos como personaje.

Fue así, pues, como una infidelidad de Gallegos a Caracas lo llevó a resolver la unidad dialéctica de hombre y naturaleza frente a la tradición del realismo costumbrista y del aldeanismo criollista.

De Guillermo Meneses a Salvador Garmendia

Los personajes dominantes de las más sobresalientes novelas del criollismo de algún modo aparecían vinculados a la oligarquía de los siglos XVIII y XIX, desde *Sangre patricia* de Díaz Rodríguez hasta *El último de los Solar*, como se tituló en un comienzo *Reinaldo Solar*, de Gallegos. Este mismo autor, cuando decide ser optimista y poner un mestizo con éxito en su segunda novela (*La trepadora*), lo hace de todas maneras descendiente bastardo de los Del Casal, familia mantuana de ricos herederos. Santos Luzardo viene en línea directa de una ennoblecida rama llanera de la independencia; y Remota, hija de goajira, viene por un lado de los Montiel Montiel de los Montieles y sustituye su nombre indio por el adoptivo y pretencioso de Ludmila Weimar. Los personajes de clase humilde que, de algún modo, protagonizan novelas del modelo criollista son los triunfadores en la revuelta armada, los hijos del asalto y de la montonera, tratados con ironía y satirizados por su adversario escritor. Tal vez con la excepción del *Sargento Felipe* de Picón Febres.

Arturo Úslar Pietri (*Las lanzas coloradas*) es el primero en fundar una buena novela sobre dos personajes populares, el mulato Presentación Campos y la Carvajala, una de las mujeres más auténticas de nuestra novelística.

Corresponde a Guillermo Meneses abrir la novela venezolana a la épica del barrio, a eso que intuyó frívolamente Teresa de la Parra, y que en *Canción de negros* (1934) y en *Campeones* (1939) se vuelca sobre los contextos de un submundo de pobreza, prostitución, alcohol y frustración que viene siendo alimentado

por una ciudad que perdió su brújula y que poco a poco va adquiriendo ferocidad y trepidación de campamento. *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) en su primera parte hace girar el espejo hacia atrás, a la Caracas del año 28, a la sórdida ciudad del gomecismo, con sus días medrosos y sus noches de vela, solo apacibles para el burócrata servil. Eran las noches de *Reinaldo Solar*, atravesadas por conspiraciones fallidas; las noches de *Fiebre*, de Miguel Otero Silva (1939), cruzadas por signos de rebeldía reprimida; las noches de *Puros hombres* (1938), de Antonio Arráiz, agobiadas por el lamento de los torturados. Eran días y noches de una Caracas horrible y pestosa, muy distinta de esa ciudad dulzona y pintoresca, ciudad de caramelo y de carnestolendas que nos quieren imponer la televisión y ciertas evocaciones convencionales. La otra, la represiva de la dictadura, la solitaria de los paseantes nocturnos, la implacable del hampa y del burdel, la de la evasión de los bares y la alienante ciudad de los oficinistas, está allí, terrible y goyesca, en *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y en *La misa de Arlequín* (1962), novela esta última que se publica con posterioridad a *Los pequeños seres* (1959) y a *Los habitantes* (1961) de Salvador Garmendia, con quien Caracas rinde sin piedad sus descomposiciones y asume literariamente su fealdad.

En *La misa de Arlequín*, página 135, leemos: «La ciudad está a su lado como el mar, como el viento, en la montaña, como un animal familiar». Ciudad de mar y de montaña o entre la montaña y el mar, ciudad anfibia es Caracas para Meneses. Los personajes de Meneses ya no van, en la mañana o en la tarde, a un paseo convencional o a una cima para describir a Caracas desde afuera: se meten en ella, la ven a través del cristal de un bar o caminando por la calle, o a través de la gente que deambula por el centro o por barriadas. La oficina, las aceras, la pensión y el bar sirven como puntos de partida para las ceremonias o como puntos de vista para el análisis. Me da la impresión de que los personajes de Meneses se alejan interiormente para ver desde la lejanía, o distancia, o perspectiva de su mundo interior —grande o pequeño— a la ciudad y a sus habitantes.

Arlequín la observa y la anota, para sus disfraces: *no se integra*, no la vive desde adentro de la ciudad, sino de él mismo. Cuando dice que le gustan las muchedumbres es desde afuera, con visión periodística: presiente el drama, la perfila, dibuja su contorno y hasta descubre un poco su llama; pero no es parte del fuego, ni de lo que en el fuego se consume. Lo salvan precisamente sus disfraces: disfrazarse no es ser. Y preguntamos: ¿no está aquí la diferencia con Salvador Garmendia? Porque para Meneses la actitud es de registro y de observación, pero sin mezclarse, sin dejarse arrebatar por el turbión. La actitud es de espectador («encontrar un rincón tras los cristales de un bar»), y la ciudad es espectáculo (de gritos, de pasos, de formas cambiantes). Para Meneses la ciudad es aventura, aventura cotidiana: en el bar, en la calle, en el autobús, siempre hay la posibilidad de lo insólito; para Garmendia es al revés: solo hay variaciones sobre el mismo tema de la rutina cotidiana y nada es insólito, ni siquiera el suicidio. Sin embargo, los mundos imaginarios de ambos escritores aparecen enlazados en este párrafo de *La misa de Arlequín* (p. 76):

Trasladar un caso humano cualquiera a la literatura es como llevarlo a convertirse en muchedumbre y establecer con él la vaga relación sentimental que puede hacerse con la ciudad. Si este Martínez quisiera perderse en la multitud que pasa frente a las vitrinas iluminadas, entra a los cines, compra una caja de cigarrillos, silba una canción, mira al cielo nocturno o forma parte de la gran muchedumbre de los personajes literarios, los que lloran en la línea del poema, discuten en el capítulo de la novela, toman una taza de café en la escena de la comedia...

Este personaje —Juan Ruiz, José Martínez— puede llamarse también Mateo Martán o Antúnez. La Caracas de Meneses no es ciertamente la misma de Garmendia, pero ambos autores son fieles a los contextos cambiantes de una ciudad —y de una novelística— que los vincula a una tradición, la cual parte de Caracas la gentil para llegar a Caracas la horrible.

LAS MALAS VIDAS DE SALVADOR GARMENDIA

Un hombre ante un espejo, y todo roto

Mateo Martán, como Juan del Cine, y como Narciso, también comienza —o tal vez termina— ante un espejo. Y fue entonces cuando sintió la necesidad de pensar «y, sobre todo, de poder hacerlo solo, en voz alta, con toda libertad». El espejo nos va a salir al encuentro varias veces en *Los pequeños seres* de Salvador Garmendia, tanto en función simbólica del tiempo que nos devuelve el pasado como espejo roto en mil fragmentos, como en función existencial de interrogación y búsqueda.

Ahora mismo, es posible que otro hombre, en algún lugar, se encuentre ante el espejo de su cuarto porfiando con el nudo de la corbata y mientras los dedos se mueven volteando el trozo de tela negra sus pensamientos toman de improviso algún cauce sinuoso y profundo (*Los pequeños seres*, 2.^a edición, Arca, Montevideo, 1967, p. 78).

Y todo lo que Martán —quince años de oficinista y tantos de matrimonio— quiere simplemente es lograr un tiempo y un lugar a solas, para pensar sobre sí mismo. La reiteración de este deseo y las circunstancias que lo burlan constituyen la dialéctica de esta novela de la alienación ciudadana como acertadamente la presenta Francisco Pérez Perdomo en el prólogo a la segunda edición. La anécdota es sencilla: un empleado de comercio, después de largos años de trabajo rutinario, comienza a presentar, ante aquellos con quienes coexiste, síntomas raros como eso de hablar a solas y de ser sorprendido gesticulando y discutiendo delante de un espejo; debe ir al psiquiatra, cansancio, depresión; necesidad, como decía aquel gerente, de limpiar las cañerías cada cierto tiempo. El hombre, ante un presente que no le pertenece, ha de buscarse en su pasado, necesita reconstruir su infancia, su adolescencia, buscarse en lo que fue para identificarse ahora:

Su necesidad de pensar seguía siendo apremiante: reconstruir mentalmente grandes trozos de vida... (p. 34).

Poner en orden muchas cosas partiendo de algún punto determinado. Volver atrás y avanzar luego por entre grandes divisiones de tiempo... (p. 63).

Irónicamente, el tiempo-espejo le devuelve un mundo sin reconstrucción posible:

Las piezas sueltas se ordenaban de cien maneras, como las figuras borrosas de un boceto, que se repiten con leves trazos diferentes a cada nuevo intento, y ninguno de los modelos que lograba componer al azar, le aseguraba una autenticidad, siquiera un confortante parecido con algo que pudo haber ocurrido alguna vez (pp. 34-35).

Hasta el momento de mirarse y sentir la necesidad de pensar y de bucear en la memoria para saber quién era, Mateo Martán no solo no era un hombre atormentado sino que, dentro de su clase, estaba prosperando: era superintendente en una empresa donde comenzó por la escala más baja, y ahora, precisamente ahora, ascendería a Jefe de Departamento en sustitución del superior que acababa de morir y para cuyo entierro Mateo se preparaba ante el espejo.

Es entonces cuando la vida de un empleado cualquiera gira hacia un *cauce sinuoso y profundo*. Utilizando la yuxtaposición de planos temporales (*flash back*), y no propiamente el monólogo interior sino la introspección, el autor va descoyuntando el desarraigo de una vida que, desde su lejana infancia, estuvo siempre marcada por los otros, espionada, conducida, enajenada. El equilibrio se pierde justo cuando esa vida quiere verse a sí misma, es decir, cuando Mateo Martán, como Narciso Espejo, quiere interrogar a su imagen reflejada.

De nuevo Meneses y Garmendia tocan contextos comunes en situaciones diferentes: Narciso Espejo y el propio Juan Ruiz, su *alter ego*, pueden echar afuera su desconcierto mediante la escritura, aunque sean falsos los cuadernos de su testimonio;

Mateo Martán no solo carece de aquella capacidad de autoanálisis, sino que no halla tiempo ni lugar siquiera para el gesto catártico, porque él es un hombre que perdió su soledad; y esto es, en rigor, lo que nos pasa a los pequeños seres que habitamos las ciudades.

Es la primera novela de Salvador Garmendia (*Los pequeños seres*, Sardio, Caracas, 1959), y allí encontramos ya la madurez narrativa propia de un autor con experiencia en el oficio. Solo después de leer las obras posteriores y regresar a esta primera, advertimos cierto deslumbramiento barroco o cierta barroca manera de revolver las aguas del relato cuyas ventajas estilísticas van a ser sacrificadas más adelante en *Los habitantes* (1961) y *Día de ceniza* (1963), en las cuales Garmendia maneja un lenguaje de realismo hacia afuera que le viene al contenido circunstancial y temporal como la piel al cuerpo. En *La mala vida* (1968), afortunadamente, vuelven las oscuras golondrinas de su primera novela.

En *Los pequeños seres*, el experimento, el ensayo con procedimientos novedosos, la voluntad, el esfuerzo y la intención de lograr un producto distinto no se imponen —y creo que esta es una virtud difícil— sobre la exigencia (válida desde el *Quijote* hasta que el género desaparezca) de interesar, no por el andamio con que se construye el edificio, sino por el edificio mismo. Garmendia no parte de un hecho histórico relevante cuyo interés da una ventaja (la guerra de Independencia, la guerra federal, la rebelión del 28, la insurrección urbana o rural), no se afirma en el trampolín de un tema absorbente (el petróleo por ejemplo, o la cárcel). Al contrario, parte de un tema que casi no es tema: los sucesos triviales de un pequeño empleado, a quien le acontece ni más ni menos que lo que a cualquier empleado de cualquier empresa: puede ascender y puede descender, según la dinámica de su circunstancia, sobre la cual él ejerce poca o ninguna influencia. Sin embargo, en ese ascenso y descenso manejado por otros el hombre puede enloquecer, porque aquella dinámica es imprevisible y porque sus leyes

—esas que determinan que un empleado que haga bien su labor pueda subir de una escala inferior a una superior y que mientras haya empresas habrá hombres-tornillos dentro de ellas— son vulnerables y pueden ser dislocadas por el azar (un personaje prácticamente desconocido en la novelística venezolana). Es el azar el que permite que a la más humilde de las vidas le sucedan cosas extraordinarias sin que, en rigor, pase nada extraordinario. En otras palabras, y para despejar la paradoja: a Mateo Martán, un pequeño ser, no le acontece nada que interese a la cámara de un periodista y, sin embargo, la pequeña dimensión exterior de su existencia no es obstáculo para que en su interior transcurran conmovedoras experiencias, desde la nostalgia de un pasado que se fragmenta, atravesando las emociones de la niñez y las rutinarias del buen marido y del funcionario, hasta los bordes de la locura y la tormentosa caída en el único lugar donde el afán termina, en la muerte. La novela es un caleidoscopio. Un caleidoscopio que comienza combinando los colores del salir, del pensar, del recordar, y se va resolviendo en el andar, en el trotar, en el moverse:

¡Andar! las calles se suceden sin tregua, disímiles, cada una dispuesta para conducir la vida que bulle en medio de su cauce. Atravesar aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calle, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas. Moverse sin objeto en la estridencia y el fragor... (*Los pequeños seres*, 2ª edición, Arca, Montevideo, 1967, p. 123).

Son, al final, los pasos previos del detenerse, del dejarse caer, del dormir definitivo, de echarse a morir como un perro sobre la dura glorieta de una plaza, al mediodía o al anochecer, después de haber recorrido cementerios, circos, bares y rostros donde la muerte disimula.

La piel de la ciudad

El ritmo lento de la vida en un barrio de gente pobre es el tiempo, también lento, de *Los habitantes* (Dirección de Cultura UCV, Caracas, 1961). Es algo así como el transcurso de un día en el cual nada extraordinario acontece a los habitantes de un barrio de Caracas. Hay en las gentes una estrechez vital y modorrosa que reciben y transmiten; vida sin esperanzas y sin rebeldías: el mundo es una calle apartada, un cuarto pequeño, un sentimiento resobado, una cosa que viene y se va sin que influyamos para nada, un hábito.

Un lenguaje moroso va descubriendo el mundo de los personajes, con la calma y el calor de una manta que desarropa un cuerpo todavía somnoliento. Allí comienza el movimiento, la actividad sin objetivo aparente: estas vidas de los habitantes parecen nadar en un círculo dentro de un charco que no engendra ni mayor repulsión ni mayor protesta. Amanece y anochece, la manta cubre y descubre.

Eso que intuyó Teresa de la Parra —la Caracas de los barrios— y que fue pintorescamente falsificado por el costumbrismo y por el naturalismo (recordar los primeros cuentos de Gallegos) y explorado con buen logro por Meneses, pasa a ser el tema dominante de un ciclo individual que Salvador Garmendia ha explorado y agotado en los contextos anteriores a la violencia de los años 60. *Los habitantes* se enlaza, por una de sus vertientes, con *Los alegres desahuciados* de Mariño-Palacio y, en el mismo sentido, es coetánea de *El tumulto* (Argenis Rodríguez, 1961), y las tres anteceden a la narrativa confidencial, espontánea y de adolescencia que caracteriza una manera muy reciente de contar en Venezuela: Renato Rodríguez (1963), Francisco Massiani (1968), Laura Antillano (1969).

Como en *Los pequeños seres*, en *Los habitantes* sigue prescindiéndose lo más posible de la anécdota y de los personajes: no hay ahora ni siquiera un Mateo Martán; uno cierra el libro, deja pasar el tiempo y lo que perdura es la impresión del ritmo lento y del

lenguaje moroso de que hablé al comienzo, pero no se acuerda uno de este o aquel personaje. Observo que tampoco es el *ambiente*, en el sentido de ambiente exterior e independiente (aquí no tiene importancia especial decir *novela urbana*, por ejemplo): el sopor digestivo de ese ambiente lo captamos tanto en el escenario montado por el novelista como en el interior de las gentes, en la dejadez de sus voces, en el descoyuntamiento de sus diálogos colgantes, que me parecen, a ratos, las puntas emergentes de una cordillera de monólogos que chapalean y se cruzan por debajo de aguas estancadas.

Interesa aquí el lenguaje, no como lucimiento estilístico ni como «literatura» sino como cuerpo envolvente, como atmósfera, como auscultación, como apariencia y como esencia de los seres y de las cosas que se nos van mostrando sin intervención, sin juicios, sin sermones, sin elocuencia y sin fotografía, como corresponde a un nuevo arte de contar.

Si de *Los habitantes* pasamos a *Día de ceniza*, encontramos así de frente todo eso que uno puede llamar mentira pequeñoburguesa, volcada en la farsa conyugal, en el tedio de calles y oficinas, en la represión sexual y en la mezquindad de bares, amantes y cervezas: nunca el amor. Para el amor no hay tregua ni cuartel en los mundos sin redención de Salvador Garmendia. Antúnez tiene esposa y tiene amante, la primera es imagen de la soledad, del desligamiento y la resignación; en la segunda todos los furores contenidos encuentran la barrera de una moral familiar y de un sentimiento de culpa y de pecado que terminan aniquilando la pequeña ansiedad de plenitud que uno pone en la rendija clandestina de ese amor, surgiendo de pronto en pequeños destellos y desapareciendo entre bocinas, pitos, carreras y ahogos de sol, de asfaltos y de cervecerías. Y si es por el lado hogareño, hay lo mismo: como un claro en el bosque asoma la intuición de una felicidad casera, pero también se escapa, despachurrada.

El ojo del novelista es el de un consumado observador, pero es un ojo que se mueve sobre un mundo estático: Salvador

no trabaja bien con movimiento y multitudes (aquí estamos lejos de Meneses), los despacha rápidamente. No hay trepidación en su lenguaje (bien alejado, en este sentido, del lenguaje de los cuentos de *El Nacional*), y sin embargo, *Día de ceniza* enfoca un punto de transición, un momento intermedio entre los modos de la ciudad, solo que, como el título lo expresa, el dinamismo de esa transición está mirado desde un punto de vista, el del día de ceniza, como quien vuelve la mirada y recuenta.

El paisaje es antimodernista, anticriollista, antigentil —ya sabemos—; hay una Caracas que no ha desaparecido (grandes casonas, corrales...) totalmente, y hay otra avasallante y omnívora que no se ha definido en su atragantamiento: todo es rotura, congestionamiento, ruinas a medias y a medias construcción. Es la Caracas de los años cincuenta, de la inmigración y de la preparación para el estallido.

Creo que se debe a la capacidad y a la vocación para crear ambientes sórdidos y personajes de callejuela, de pensión y de escondidas y rumiantes soledades, el que aparezca en el recuerdo literario, cuando uno lee *Día de ceniza*, el nombre de Onetti. Digo que será por esto, por esa tendencia común de meter un urinario en medio de un suspenso, por lo que uno los relaciona. Me puse a cotejar estilos y no encuentro relación mayor, como no sea la muy balzaciana de la descripción realista de interiores en la cual, sin embargo, los dos se mueven en prosas muy distantes.

La mala vida

La buena vida es la vida del confort, la que se afirma en la seguridad del dinero, del futuro previsto, del poder: la vida de la alta burguesía y de la inteligencia refinada, contenta de sí misma y al servicio de esa burguesía. Es la buena vivienda, el automóvil lujoso, el balneario, el gran club, la dirección de prósperos negocios, las buenas relaciones, el dominio financiero y el político, en fin: las clases dominantes. Por contraposición, la mala vida es la inseguridad del lado opuesto: el salario miserable,

el sueldo corto, el horario estricto, el cuarto sucio, la barriada miserable, el gesto amargo, el día triste, la noche sórdida, el futuro sin luz, el acoso de todas las miserias en una ciudad trampajaula.

El libro de Salvador Garmendia no se escribió para contraponer estas dos formas de vida —eso es tema de ensayo— ni para decidirse políticamente por la parte explotada (lo cual habría dado una novela proletaria o, en todo caso, reformista): el tema no fue seleccionado como quien se pasea por varias alternativas y se decide por una. El tema, simplemente, estaba en él. Lo venía viviendo desde su primera novela, aunque es diferente. En el fondo, es el asunto de sus libros anteriores y algo más: pienso que allí quiso volcar todo integralmente, no en el sentido de un remate, de un punto final para cerrar un ciclo, sino más bien en el de establecer una complejidad de relaciones entre los mundos cercanos pero diferentes que había forjado desde *Los pequeños seres* hasta *Día de ceniza: Doble fondo* fue el ejercicio previo (bocetos, fórmulas, procedimientos, lenguaje) al esfuerzo mayor de *La mala vida* o, tal vez, un trabajo simultáneo, un material cuyo estilo pertenece al mismo clima. *La mala vida* es, así, una novela de novelas y por ello el narrador, al parecer omnisciente, ironiza la función misma del novelista:

Advierto de una vez que no poseo ningún motivo deliberado para haber echado a andar mi relato a partir precisamente de Stela... puedo haber elegido cualquier otro punto de partida para establecer el impulso inicial y es posible que todo hubiera empezado a moverse al mismo ritmo... (p. 8).

Al llegar a este punto de lo que, usando de cierta benevolencia, podría empezar a llamar mi historia, deseo poner en claro de una vez, si esto fuera del todo posible, algunos aspectos comprendidos, según creo, dentro del asunto general (p. 31).

Viéndolo bien... he dejado acumular hasta ahora demasiadas cosas, sin atenerme a lo que podría ser un orden previsto y regular (p. 92).

Casi siempre lo acompañaba su mujer, y ahora veo que he debido empezar por ella ya que así conviene a mi relato (p. 100).

Al rescatar, de este modo, un recurso obsoleto de la novela paternalista del siglo XIX —todo un atrevimiento—, Garmendia lo pone al servicio de una autenticidad narrativa: cuando se quiere contar la vida misma se puede comenzar por cualquiera de sus puntas, hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados, hacia abajo o hacia arriba. Solo una «novela» tiene comienzo y tiene fin:

No es nada fácil contar una historia y mucho menos la propia historia; porque uno llega y se pregunta, a la mitad: ¿dónde está el asunto, verdaderamente? y de seguro se queda sin respuesta (p. 92).

El narrador se autoriza a revolver sus propios mundos y a liberarse de tramas, protagonistas y de toda la falsedad de un argumento: *La mala vida* es una desnovela en la cual el autor no recrea sus novelas anteriores sino que devuelve sus materiales al torrente azaroso de la vida, los desnoveliza. No es casual, entonces, que en la penúltima página renuncie a novelar:

Si me fuera posible recordar, todo hubiera sido diferente, pero será mejor renunciar de una vez. He buscado por todas partes el punto perdido, el núcleo o la sustancia de todo, un compuesto plural y omnisciente donde se juntan y conviven todas las esencias. En cambio, los pequeños caminos recorridos han acabado ante el mismo pedazo de muro, puesto allí como una señal (p. 257).

No se trata de una antinovela al estilo de Nathalie Sarraute (a quien Sartre aplicó el término) ni, en general, al de la «nueva novela», con la cual Garmendia tiene otras vinculaciones que luego atenderemos. Garmendia no niega sus novelas anteriores, ni se niega a sí mismo como novelista sino que trata de reafirmar su condición mediante una fidelidad a la vida que lo lleva al extremo de romper el espejo, su instrumento. La antinovela es

novela de la nada y su vacío lo llenan objetos autónomos enlazados por relaciones geométricas: el hombre, en suspenso, queda fuera del escenario y solo vemos las huellas y las marcas que dejó sobre las cosas. En *La mala vida* el hombre está allí, degollándose frente a nosotros, y los objetos —desperdicios, muebles rotos, latas vacías, camas mugrientas— adquieren un temblor visceral de cuerpo en descomposición. Sin dejar sus mundos, más bien penetrando más en ellos, Garmendia desnovela lo que ha novelado, desovilla lo que ha ovillado y en un acto de magia expresiva retira sin temor los andamios para hacernos contemplar, en toda su solidez, el edificio que ha construido.

Esta idea se entiende mejor si la explicamos de este modo: *Los pequeños seres* (1959) es una novela que gira alrededor de un personaje —Mateo Martán— y que se desenvuelve mediante una aproximación al monólogo, con introducciones en tercera persona y matices introspectivos desde afuera. La movilidad de planos, el tiempo reversible, el caleidoscopio de las situaciones y la espiral introspectiva confunden al lector en la primera lectura; pero una vez que este se familiarice con los procedimientos, no solo hallará el sentido del relato, sino que puede resumirlo, contarlo a otros, redondearlo en un juicio como el de Francisco Pérez Perdomo:

Mateo Martán, el personaje principal de *Los pequeños seres*, es el producto de una vida rutinaria, sin azares, aburridamente llevada detrás de un escritorio. La historia de Mateo Martán es la historia de una vida alienada que quiere romper sus vínculos con el mundo exterior en un dramático proceso de interiorización («Prólogo», *Los pequeños seres*, 2.^a edición, Arca, Montevideo, s/f).

Asimismo en *Los habitantes* (1961), aunque no hallamos un personaje principal ni la tensión de una trama efectista, podemos hablar de lo que, en un tiempo vago y lento —un día tal vez—, acontece a unos adolescentes en el marco de vida de un barrio pobre, bien definido en situaciones, ambiente y personajes.

Día de ceniza es la novela *más novela* de Garmendia: tensión sostenida y creciente del relato, distribución organizada de las situaciones, narración inalterable en tercera persona y cada elemento en su justo lugar. Sin interpolaciones ni regodeos descriptivos, todo confluye al núcleo central y, a pulso firme, el movimiento interno autónomo de la novela va creando, a su debido tiempo, el clima dramático que mantendrá la veracidad del desenlace. Es una novela para leerla de un tirón, sin dificultad, sin cansancio y sin necesidad de volver atrás, como no sea por el empeño placentero de relacionar ciertas claves que más bien parecen policiacas, como el caso de la misteriosa mujer que aparece al comienzo y al final, o como las menciones previas a la pistola y la paradoja del suicidio.

Aunque en el caso de *Los pequeños seres* no está muy claro, podemos decir que el ambiente urbano de estas tres novelas es Caracas. Mas no Caracas en abstracto, sino la Caracas de la década del 50 al 60, una ciudad en transición urbanística y humana, que ha dejado de ser la ciudad vieja sin haber logrado una definición nueva: sobre ella se ciernen ya las formas de un dominio aplastante con sus dioses tiránicos (organización, eficiencia, productividad) que atraen una confusa inmigración y que van preparando sus víctimas propicias. Una de esas víctimas es la pequeña burguesía de empleados menores, secretarías, maestras, artesanos, estudiantes, buhoneros, sastres y abogados sin bufete. Por debajo de ellos, los desempleados y las prostitutas. El hampa, de algún modo la única gente «libre» dentro de la mala vida, no es un tema de Garmendia. Pero Garmendia es, a no dudarlo, el novelista de los marginados y su Caracas es realmente una novedad en la novela venezolana cuyo antecedente, si extremamos la relación y solo por vía tangencial, se encuentra en algunos aspectos de la Caracas de Guillermo Meneses, en que predomina, al fin y al cabo, una visión de cronista amable.

Ese empleado que es Mateo Martán está y se sienta en los escritorios de *La mala vida* y en esta los adolescentes, el barriero y las muchachas de *Los habitantes* reencuentran la estrechez

de sus vidas, la insatisfacción sexual y todas las represiones y desesperanzas de su marginamiento. Asimismo, los empleados y los intelectuales frustrados de *Día de ceniza* proyectan hacia *La mala vida* los prostíbulos, cervecerías, cines y pensiones por donde arrastran su alienada condición de tuercas ambulantes.

Toda esa materia, sin embargo, se resiste a ser novela precisamente en el mismo instante y por la misma razón por la cual el narrador se niega a novelarla. No es un simple juego de palabras, sino la terca persistencia de la vida más allá de las palabras: sucede que los personajes de Garmendia —Salvador entre ellos—, atrapados en un foso, que es este presente sin salida que los devuelve de un futuro de antemano aniquilado, tratan con desesperación naufragante de agarrarse a lo único que les pertenece, su pasado. Mateo Martán lo persigue hacia adentro:

Quizás pudiera reconstruir el momento anterior, eliminar todo lo ocurrido después: la sucesión de breves actos que lo condujeron hasta la situación presente y verse de nuevo instalado en el espejo (*Los pequeños seres*, p. 15).

Aurelia (*Los habitantes*), en plenitud vital, ya busca hacia atrás: «...y esta era yo cuando tenía cinco años. Luis está aquí... El hombre que se ve aquí no es nadie: uno que pasaba y salió...» (pp. 100-105). Antúnez (*Día de ceniza*) tolera la frialdad conyugal de su habitación de hoy, procurándose los recuerdos eróticos en la habitación de ayer, o alargando la mano hacia una infancia inasible:

...tal como si abriera un armario vacío o en el que cuelgan solo algunas prendas ruinosas, el impulso interior que lo había empujado hasta allí dejaba de latir, la imagen con la que había querido encontrarse se empequeñecía hasta desaparecer en una distancia indefinida y quedaban, apenas, aquellos restos agotados y consumidos por el abandono (p. 81).

El pasado son veleritos de papel en la corriente del tiempo y el náufrago recoge sus desechos. Asido a ellos, se va hundiendo. La médula trágica de estos pequeños seres es la terrible lucidez que tienen de la fragmentación de su pasado. Figurillas sin futuro, aterradas ante un presente sórdido, quisieran caminar hacia atrás, reconstruir el espacio y el tiempo que los separa del acto de nacer y guarecerse temblando en el vientre materno que los llama desde lejos; pero el camino está cortado a trechos y los materiales de la reconstrucción no están completos. Se quedan de este lado, justo al borde de los precipicios, en la región abisal de la memoria:

Dejarse caer sobre aquella tersa superficie para escurrir todo el cansancio de sus miembros... cerrar los ojos al estallido de las luces... —«¿Qué estoy haciendo?» (Una voz lejana comienza a llamarlo: ¡Mateo! ¡Mateo!)... Yo me tendía bajo los árboles, cerraba los ojos. El mundo era todo negro con pequeños globos rojos y uno comenzaba a remontarse... olía a tierra (¡Mateo!... ¡Mateo!) Mamá venía a buscarme. Sus sandalias sonaban en las hojas secas. Pronto me halará por el brazo... me hará caer... (¡Mateo...!) Me dejaba resbalar de la cama y quedaba tendido, desnudo sobre el cemento... Estaba acostado debajo del mundo. Mucho más abajo que todos ellos. Yo tendido debajo del mundo... Dormir... (Párrafo final de *Los pequeños seres*).

Sin pasado, sin presente y sin futuro, estos hombres sin tiempo flotan en la vida sin dejar huellas de su paso: «El hombre que se ve aquí no es nadie: uno que pasaba y salió». Ni siquiera la muerte los rescata. Mateo Martán ya estaba muerto antes de su cadáver. Pérez Perdomo lo ha fijado con acierto: «Mateo Martán es el desarraigo, la inestabilidad sobre la tierra». *Los habitantes* pueden seguir viviendo como si no existieran y Antúnez (*Día de ceniza*), el único que afirma su vida y marca huella con un acto definitivo, es irónicamente burlado por la muerte: sus amigos ponen en duda el suicidio (¿cómo se puede

suicidar un ser sin tiempo?) y flota, con veracidad ambigua, la posibilidad de un homicidio vulgar. El novelista mismo sonrío: no nos dice si en realidad murió.

Es por ello por lo que en *La mala vida* ya ni siquiera mueren. No vale la pena porque como mueren pero continúan caminando por las calles, solo les queda una prueba de que, si no viven, por lo menos habitan: personajes solitarios metidos en el foso, comen, beben, se masturban y defecan. Ejercen, entonces, su único acto existencial y autónomo: saborear su propia mierda, se la aplastan en la cara, y ríen. Así concluye *La mala vida*:

Mete el dedo debajo, en la oscuridad, lo rescata, se pone a observarlo con gran seriedad, lo cata con la punta de la lengua, lo huele y cortésmente me lo ofrece.

Ya es demasiado, la risa nos asfixia.

Con un tremendo esfuerzo lo tomo, lo huelo, lo cato y poniendo algo de mi parte, me relamo de gusto.

Jimmy, con la boca abierta, sin aliento, sacude los dedos. Luego, reponiéndose, lleva la mano debajo, la regresa ahuecada, lenta, pesadísima, cargando una enorme porción y de un golpe se la aplasta en la cara. Cualquiera que esta noche, igual que yo, reposara en silencio, sonriendo para sí de alguna travesura de su mente, podría oír, entre tantos sonidos distantes, el dúo fantástico de nuestras carcajadas.

Y, sin embargo, todos ellos son hombres de plena vida diaria y callejera. Viven en Caracas, nacen allí o vienen de provincia, podemos mencionar los barrios que habitan, las oficinas donde se esclavizan, las pensiones donde medran y las cervecerías y los prostíbulos donde van a volcar sus frustraciones.

El problema para Salvador Garmendia ha sido siempre el de cómo darnos la desazón existencial de sus personajes y la paradoja de su intemporalidad metafísica sin hacerle trampas a la realidad inmediata y a la vida misma. Me atrevo a decir que al lado de otros problemas y dificultades, esta preocupación ha

estado, conscientemente o no, presionando sobre la voluntad expresiva del autor y que con seguridad ha sido fuente generadora de algunas de esas otras dificultades (de lenguaje, de recursos, de técnica). Releyendo sus libros se me ocurre comparar su trabajo narrativo con el de un buen domador: comienza por someter a su dominio la fuerza bruta que se le encomienda, es la tarea más ardua; luego le marca, a voluntad, el paso y después... después vuelve a estimular la fuerza bruta para que el animal luzca sus bríos bajo la belleza de una nueva forma. Así Garmendia impone a su materia disciplinas hasta entonces desconocidas en la novela venezolana (aunque no en el cuento) y alcanza, en su tercer libro, una estructura equilibrada en la cual todas las partes se disponen, obedeciendo al dinamismo del núcleo central de la novela. Es entonces cuando vuelve a latiguar la materia sometida, y a todo riesgo de la estructura, da riendas sueltas a la vida para que recobre su ley soberana: el azar. Pero, y aquí está la rienda que no suelta el domador, el galope de la mala vida será siempre dentro del lenguaje, un lenguaje cada vez más exigente dentro del estilo conquistado con la paciencia y la sensibilidad de un gran miniaturista.

Dijimos el lenguaje, casi como haciendo una frase de moda, aunque, al fin y al cabo, la novela es lenguaje desde el *Quijote* hasta hoy; pero, rotas las armazones de personaje (principales y secundarios), ambiente y trama, desde hace medio siglo la novela vive y desvive saliéndose de sí misma y cuestionando al mundo mediante su arma única, el lenguaje. El de Garmendia es un lenguaje corrosivo, bisturizante e implacable. Un lenguaje cansado de la vida rosa, descuartizador de colores y mentiras, detective de la miseria, testigo del derrumbe: la novela comienza con una proposición inocente, la de que «los ojos de la señorita Stela son azules», y la cual es destruida a renglón seguido, cuando el *azul* es calificado como «desleído e impuro». La ilusión no tuvo tiempo de anidar y su desmoronamiento se asegura con una corrosión mortal:

... y ello me hace pensar que vinieron al mundo inoculados de alguna materia corruptible, por lo cual enferman, se degradan y mueren de muerte propia sin abandonar sus agujeros.

Después, Stela ríe, «mostrando las dos vallas de dientes postizos, las falsas encías de pasta rosa pálido, en las que me parece ver el brillo de una baratija de quincallería». Comienza un proceso de objetivación degradante en el que la palabra no describe sino que muerde, flagela, descuartiza, no como agente del tiempo sino tan despiadada como el tiempo mismo: calles y habitaciones se pueblan de «maniqués sin vida», de «criaturas indolentes y hurañas» con «la piel mate, apagada como la felpa de viejos cojines», los ojos «sin lumbre empañados por el mismo vacío y la aparente pérdida de materia de los objetos». Los seres, aparentemente vivos, se *objetivizan* delante de nosotros, se convierten en cosas y en restos de cosas:

Era una niña rolliza, el cuerpo pequeño y sólido de una criatura, que a dos pasos de distancia, al cruzar una franja de luz, se hinchaba abruptamente y resurgía en forma de una monstruosa mueca pintarrajeada... (p. 123).

Eso de que la China, una putica de barrio, tenga un alfilerero en vez de cerebro y que las ancianas de un rincón miserable de la ciudad sean «fruncidas a un tamaño que no llegaba a ser de niña ni de mujer, teñidas de azufre y de violeta o de agua de asiento de florero...», nos va dando un mundo disecado cuya disposición estática propuesta al lector por el narrador nos hace, involuntariamente, pensar en los procedimientos de la *novela objetal*, pero desechamos la relación de inmediato por la sencilla razón de que en Garmendia la objetivación es, en el fondo, una metáfora, una prolongada e incansable metáfora elaborada a lo largo de 260 páginas: los hombres son piezas, tuercas, mecanismos y desperdicios; por contrapartida, y dentro del desarrollo de la imagen fundamental o gran metáfora, las cosas adquieren, precisamente en su descomposición, olores, movimientos y

sabores humanos. Un realismo aparentemente descriptivo desaparece barrido por un juego fantástico de objetos (humanizados) vivos (no espiritualizados, anótese bien) que adquieren su condición vital cuando ya están descuartizados y, diabólicamente, para que fuera más sensible su mutilación, la madera y el metal se carnifican para cumplir un destino de putrefacción.

Si *Día de ceniza* es una novela cerrada y concluida, *La mala vida* es una sinfonía inconclusa, abierta y continua como el acontecer que expone, como la vida interminable, múltiple y en círculo de la pequeña burguesía. Se puede reprochar al autor la reiteración morosa del lado visceral y degradante, la intimidad sorprendida en sus momentos más infelices, la esencia del amor romántico y la lejanía de toda hazaña, pero ¿en nombre de qué se le repudiaría? No en el de la realidad directa que refleja, ni menos en el de la universalidad de un estamento sin destino, emparedado entre clases por arriba y por debajo, seguras de sí mismas. Una gente de la cual ya ni la muerte se ocupa y, cuando más, los tropieza y se los lleva por azar de un zaguán, de un taller, de un basurero y, sin embargo, los hay tan irónicamente previsivos que algunos van invirtiendo sus ahorros en el terreno y el trabajo para su propia tumba.

El caso de Salvador Garmendia como novelista es realmente excepcional en una comunidad de narradores improvisados. En mi país hay escritores de gran talento, capaces de escribir inolvidables cuentos en arrebatos de horas. Sé que Salvador, de proponérselo, puede escribir un libro en pocos días, pero los cinco que conozco (hay uno que se me escapa) ofrecen una elipse tan segura de sí misma y una evolución en la factura literaria tan lúcida y profundizadora que, leídos de atrás hacia adelante, o viceversa, el lector siente que acompaña al novelista en el asedio de un mismo universo social, mediante diversas escalas de lenguaje vertidas o proyectadas sobre núcleos diferentes aunque complementarios del mundo de los marginados.

Capítulo II

Seis autores en busca de su expresión

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe,
con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados
al cumplimiento de un tremendo deber,
insinuado e impuesto por nosotros mismos,
el de renovar y crear.

(De «Somos», editorial del primer y único
número de *Válvula*, Caracas, enero de 1928)

EL MENSAJE DE VÁLVULA

De *Válvula*, la célebre revista del vanguardismo venezolano, apareció un solo número, en enero de 1928, pero podemos decir que muy pocas veces en la historia literaria una revista alcanza, con solo un número por toda existencia, un destino tan brillante como es el de separar dos épocas y servir de manifiesto a una generación tan importante que todavía suscita entre nosotros polémicas ardientes.

Válvula es el momento culminante de un movimiento ya engendrado años atrás. Así lo demuestran las investigaciones de Raúl Agudo Freitas, y por ciertas lecturas que he podido hacer en la *Revista de Cultura Venezolana* (entregas de 1927), y por ciertos testimonios, creo que la revuelta formal había atemperado la violencia de estallidos anteriores. Con todo, y para no caer en conjeturas ni repetir los que ya son lugares comunes de nuestra historia literaria, voy a transcribir el contenido de mis fichas sobre la lectura directa de aquel unigénito número de *Válvula*. Lo considero necesario, a fin de establecer el clima de renovación, tanto poética como narrativa, bajo el cual se va a desenvolver el trabajo de los innovadores de la novela y del cuento a partir de 1930.

Ya el editorial es una síntesis de la estética que adoptaban los renovadores:

... venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturistas sin talento, cuando no infamado de manera fácil dentro de la cual pueden hacer figura todos los desertores y todos los incapaces.

Con lo cual se demuestra que ya esta gente venía, y continuaba, dentro de una pelea entre grupos que se consideraban portadores de lo «nuevo». Por ello, los de *Válvula* enfatizan su credo simbolista:

El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia.

Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple) o, en síntesis, que la obra de arte, el complejo estético, se produzca (con todas las enormes posibilidades anexas) más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento.

(...)

En resumen, a dar a la masa su posición como colaboradora en la obra artística, o a que la obra de arte se realice en el espíritu con la plenitud que el instrumento le niega.

Nuestra finalidad global ya está dicha: SUGERIR.

(...)

Abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, solo creemos en la eficacia del silencio o del grito. *Válvula* es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro.

Como se ve, el surrealismo les quedaba todavía a distancia, pero el salto resultaba bien audaz si se piensa que estos escritores de veinte años estaban desafiando medio siglo de positivismo, de costumbrismo y de nativismo, es decir, estaban estremeciendo los campanarios de una temible aldea.

Sobre aquella fórmula del *sugerir*, que viene del Oriente a través del simbolismo europeo (y que ahora sabemos que dormía en la poesía náhuatl), encontramos en una pieza dramática muy breve de Arturo Úslar Pietri, no en *Válvula* sino en *Cultura Venezolana* (Nº 87, sep. 1927), lo siguiente:

Mucho más diletos son los perfumes que las carnes, mucho más alto es sugerir que cantar de plano, mucho más espanta un guiño de acero en la tiniebla que un cañón a pleno sol («E Ultreja»).

Es el tiempo de la metáfora insólita, del alarde imaginativo, de las relaciones audaces («¿Podrías decirme si la voz de la campana es roja?», «...tan rojo que parece que se hubiese degollado Dios»), el humor y la ironía avanzan contra el sentimentalismo y la solemnidad.

Válvula es más poesía que narrativa. Agustín Silva Díaz, en *Responso*, ironiza, con su responso por el agotamiento urbano de los árboles, la retórica virgiliana del criollismo; Israel Peña habla de «los cobardes que están sepultos en su miedo (y que) se fueron a nacer a la montaña». El deporte, la máquina, el obrero, la electricidad y el urbanismo sustituyen la temática rural del fiel gañán, las yuntas, los bucares y los cundeamores. El puro juego imaginativo e intelectual alcanza con frecuencia la linde de lo frívolo por su afán de sorprender. Frente a este extremo, se afirma en la misma *Válvula* esa corriente austera que viene del *Áspero* de Antonio Arráiz (1924) y que es evidente en un poema de Miguel Otero Silva («Bronce») y en otro de Luis Rafael Castro («Yo soy América»).

Carlos Eduardo Frías publica un relato, «Agua sorda», un episodio sórdido en el puerto, un niño que espera, un velero

que no regresa, la pesca de centavos a la luz de la luna, todo en un ambiente penumbroso, vago, sugerente. Arturo Úslar Pietri escribe «En el principio (capítulo de un relato escrito, que no se ha escrito todavía)»: son dos páginas de una prosa distorsionada que avanza, se contrae, se retuerce y se extiende, siguiendo las formas nebulosas de una constelación que nace, de una materia viscosa y polícroma que fermenta hacia la vida. Juan Oropesa escribe «La única víctima del incendio», relato breve (apenas una página) con tendencia al realismo fantástico a través de un juego psicológico. José Salazar Domínguez publica «Vástago», relato breve, parábola de intención social que utiliza el tema de la tribu antes heroica y ahora cansada, mansa y en mollicie bajo la dictadura del viejo cacique. De la tribu cansada, resignada, paralizada, se desprende una porción joven y sana: el simbolismo es simple pero significativo y políticamente atrevido.

El mensaje de *Válvula* es el de un grito de rebelión, el de un sacudimiento contra una tradición agotada y contra un lenguaje anquilosado. Es una búsqueda de formas nuevas por senderos muy diversos. La estética que estos jóvenes profesan es lo suficientemente vaga como para que cada uno ponga a prueba su imaginación creadora sin sujeción a un código estricto. Cuanto a los contenidos, el mandato impuesto por la saciedad y el cansancio podría resumirse en la consigna: todo menos el cuadro costumbrista y el reformismo sociológico. Esto va a tener consecuencias importantes en la narrativa de la década siguiente, como vamos a verlo en seguida.

HACIA UNA NUEVA NOVELA

En 1931, con la publicación de *Las lanzas coloradas* de Arturo Úslar Pietri, comienza una nueva etapa de la novela venezolana. Rómulo Gallegos, como lo dice el mismo Úslar Pietri, cierra, llevándolo a su culminación, el ciclo iniciado con *Peonía*:

En la perspectiva de la historia literaria venezolana Gallegos cierra, llevándolo a la cumbre, el ciclo de *Peonía*, y logra, con tan magistral acierto como en *Cantaclaro*, el equilibrio y la fusión de las corrientes que se habían separado en el criollismo naturalista y el modernismo artístico. Su obra cumple con la gran misión de presentar la novela venezolana a la atención universal (A.U.P.: «Letras y hombres de Venezuela», en *Obras selectas*, Edime, Madrid-Caracas, 1953, p. 962).

Ideológicamente, el propósito de los nuevos novelistas es el mismo que el de los criollistas: expresar a Venezuela, buscar el ser del venezolano, ir hasta la esencia de lo propio como un camino legítimo hacia lo universal; lo que varía es el procedimiento, la factura estética, el estilo y la estructura novelística.

El criollismo se había quedado mariposeando alrededor de su objetivo; el autor de *Doña Bárbara* penetró en él con las limitaciones de una fórmula narrativa a la cual Gallegos saca un máximo provecho, pero que llegaba ya exhausta y urgida de renovación hasta los escritores de vanguardia. Esa fórmula consistía en la incorporación de los contextos sociales y políticos dentro de un escenario caracterizado por el conflicto entre el medio (geográfico y humano) y una individualidad inconforme, en pugna contra ese medio absorbente, en el cual predomina el paisaje rural georgico sobre el urbano (de pueblo grande, de ciudad incipiente), con una tendencia al desenlace pesimista.

Gallegos no innova el modelo narrativo que hereda, pero lo enriquece perfeccionándolo hasta llevarlo a su expresión clásica. A los narradores auténticos que venían después de *Doña Bárbara* no les quedaba otra alternativa que la de iniciar una búsqueda y experimentación de nuevas fórmulas, dentro de aquel espíritu renovador de *Válvula*.

Esa búsqueda, repetimos, comienza con *Las lanzas coloradas* y, en la década de 1930 a 1940, sigue con *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez; con *Canción de negros* y *Campeones*, de Guillermo Meneses; con *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez;

con *Fiebre*, de Miguel Otero Silva; y con *Puros hombres*, de Antonio Arráiz.

A pesar de la variedad de temas y de estilos, a pesar de la individualidad de aquella búsqueda, podemos ensayar una caracterización muy general, si no de un nuevo modelo, sí del marco estilístico en que se dieron sus mejores frutos.

En primer lugar, se advierte una subordinación del paisaje al espectáculo humano, una tendencia a prescindir del pinto-resquismo folklórico y de la sátira costumbrista, a fin de penetrar con mayor eficacia en la psicología de los personajes. Se establece una mayor distancia entre el novelista y el mundo novelado, lo cual disminuye, aunque no elimina totalmente, las interferencias reformistas del autor. La literatura se hace menos grandilocuente, menos sermoneadora. El lenguaje popular se va incorporando con menor estilización, de una manera más directa, más brutal, más cercana a las fuentes. La sátira va cediendo paso al humor y a la ironía. El tema erótico se incorpora, bien como instrumento de indagación social, bien como un medio de caracterización individual. A la creación de personajes simbólicos y de mitos, sucede la preferencia por el manejo de grupos sociales en conflicto: hay un nuevo sentido de la épica, que va dejando atrás los personajes prometeicos. Finalmente, se intenta una narración hacia adentro mediante ensayos tímidos, pero conscientes del fluir de la conciencia y de la introspección. Ciertamente que no se llega al monólogo interior ni a la simultaneidad (excepción: *Cubagua*), ni a la dislocación sintáctica, lo cual hubiera exigido una contemporaneidad históricamente imposible; pero estos narradores preparan con sus primeras obras el clima y la disposición estética para experimentar más adelante, con mayor información y dominio, los procedimientos audaces con que Proust, Joyce, Kafka y Faulkner innovaron la novela del siglo XX. El reproche que se puede hacer a estos narradores no es, precisamente, el de la falta de audacia y la ausencia de riesgos, puesto que la tuvieron y los corrieron sin vacilaciones en obras primogénitas. Fallaron después, con la excepción de Guillermo Meneses,

en el prolongado silencio que interpusieron entre la primera y la segunda novela (entre quince y veinte años) y en la involución literaria de esa segunda incursión, que significó un retorno al modelo que en sus primeras obras habían superado. Pero esto es mejor verlo en cada paso, y sin cerrar el expediente ya que tres de ellos (Úslar Pietri, Otero Silva, Meneses) son autores en plena madurez creadora.

TRES CUENTOS PRECURSORES

Antes de entrar en el estudio de seis novelistas que, estimulados por la renovación de vanguardia, van a buscar una expresión diferente de la ya estancada del criollismo costumbrista, y van a echar las bases de la narrativa posterior, me parece necesario recordar a tres cuentistas cuya obra, desafortunadamente trunca, tuvo una inmediata influencia en las nuevas maneras de contar. Me refiero a Pedro Sotillo, Carlos Eduardo Frías y José Salazar Domínguez.

«Los caminos nocturnos»

Los cuentos enlunados forman una larga familia en la narrativa hispanoamericana y, dentro de ellos, este de Pedro Sotillo es uno de los mejores. La luna en los llanos y costas orientales va a inspirar páginas de embrujamiento a Salazar Domínguez, a Meneses, a Díaz Solís; pero antes está el relato viajero de Sotillo con su clima de miedos, con su claridad medrosa, con su terror contenido hasta el final sin que el autor acuda a los sobados recursos de lo terrorífico. Al contrario, con un procedimiento realista que va descubriendo ante el lector la lógica aparente de los acontecimientos, el autor va imponiendo la verosimilitud de lo que cuenta. Se oye la voz tranquila del viajero haciendo memoria de un viaje inolvidable por los caminos nocturnos del llano oriental; pero las miradas de los viajeros, la presencia enigmática del indio

contratado como peón y la naturaleza bajo la cenicienta claridad van conformando la tensión y el misterio que habrán de estallar en el final espeluznante. Relato largo, sin quebrantos de textura dramática y sin las muletillas vanguardistas, «Los caminos nocturnos» es un cuento precursor, no solo de los ambientes de locura lunar y embrujamiento que hallaremos después, sino de la armazón fantástica y sideral de los llanos de *Cantaclaro* y de algunas peregrinaciones nocturnas de los viajeros de Úslar Pietri.

«Canícula»

Carlos Eduardo Frías prefiere el sol, que engendra la locura solar, bien distinta de la medrosa locura de los caminos nocturnos. A sol abierto y calcinante, cayendo como hachazo directo sobre las cabezas, y en un paisaje yermo de llano interminable, dos hermanos caminan sin camino y sin destino fijo. Son hombres que nacieron y se apegaron al terruño de sus mayores, del cual fueron echados porque uno de ellos estaba loco y la comunidad temía por su tranquilidad perturbada. El hermano cuerdo lleva, ahora, al hermano loco, ¿hacia dónde? Vienen de su fuente vital y van al desarraigo, simplemente andan bajo el sol del trópico sobre la tierra seca, estéril, enemiga. Son personajes beckettianos que disputan entre ponerse y no ponerse los sombreros mientras el cielo los aplasta sobre el lomo del planeta. Y allí quedan, el cuerdo con su locura de muerte y el loco monologando una frase sin vida. De este modo, sin hablar de gañanes ni palurdos, sin el folklorismo del diálogo populachero, sin discursos, el autor funde en una sola pieza el salvaje rigor de la naturaleza tropical, el destino de locura y de aniquilamiento del hombre desterrado y la soledad universal del hombre americano.

Carlos Eduardo Frías, con «Canícula» y con otros cuentos recogidos en el libro del mismo nombre (*Canícula*, Ed. Élite, Caracas, 1930), preside y estimula al grupo de escritores que a partir de la década del 30 publican sus relatos en la *Revista Élite*,

entre ellos Fabbiani Ruiz, Pedro Berroeta, Gustavo Díaz Solís. Cierto que hay en el volumen citado algunos cuentos bastante flojos o inauténticos, como «Sinfonía» o como «La quema», cuento laureado de tema criollista con el sobado contraste de ciudad y campo (el buen salvaje y el vicio ciudadano). Pero, junto a estos hay cuentos hoy poco leídos y, sin embargo, excelentes como «El jazz de los siete negros», en que la visión de los astros sustituye ancestrales supersticiones en el alma de un negro ayudante de un Observatorio; y como «Emboscada» (precursor de «El boomerang» de Berroeta), con relato de tajo limpio, como dando hachazos con el lenguaje. A pesar de su teoría vanguardista y de su práctica de cortes sugerentes, este autor logra un estilo brioso, a paso de mula arisca, en el cual, y a pesar de ciertas inconsecuencias verbales y enclíticas, se adelantan la economía y la naturalidad narrativas por las cuales todavía estamos luchando.

«Santelmo»

Es un buen cuento de marinería. Dramático sin truculencia ni melodrama. Parco en el decir, aun cuando las imágenes insólitas o ingeniosas de vanguardia distraigan la atención anudada a la fuerza interna del relato. Cuento tenso, inflado de viento marinero, de misterio, y de tempestad en el mar y en el corazón del viejo capitán que no pudo ser dueño de su barco (el *Plafón*) pero a quien, finalmente, le hizo justicia y dio venganza esa luz que atraviesa las lloviznas y se queda prendida en la punta de los manteleros, el Santelmo. Vendrán después cuentos de mar y costa, pero su antecedente queda en ese magnífico relato de José Salazar Domínguez, escritor de *Válvula* y de *Élite*, precursor, como Sotillo y Carlos Eduardo Frías, de un cuento nuevo, afincado en el tema telúrico, pero sacudido de criollerías.

He citado expresamente a estos tres autores no solo por su obra precursora del relato venezolano contemporáneo y actual (condición que comparten con otros compañeros de época y escrituras, como veremos) sino porque los tres, en su destino

literario, aparecen enlazados por un signo común de frustración: el periodismo, la actividad económica y la política le restaron a las letras el desarrollo a tiempo pleno de tres narradores cuyas escrituras de camino nuevo nos permiten vislumbrar la tierra prometida que todavía hoy contemplamos, tal vez con una sonrisa de ironía hacia el crítico y de escepticismo hacia la literatura. Con todo, lo que ellos escribieron no ha muerto; y aún perdura su lección renovadora.

LO QUE NOS HA DADO ÚSLAR PIETRI

Hace veinticinco años, algunos de los que éramos
jóvenes escritores venezolanos, sentíamos
la necesidad de traer un cambio a nuestras letras.
La escena literaria del mundo estaba entonces
llena de invitaciones a la insurrección y nuestro país
nos parecía estagnado, lleno de esfinges
que buscaban Edipos, y necesitado
en todos los aspectos de una verdadera renovación.

(A.U.P., «Presentación», en *Obras selectas*,
Edime, Madrid-Caracas, 1953).

Cuarenta años después de 1928, la necesidad de otra renovación se ha planteado en las letras venezolanas. En la hora de su renovación, Úslar contribuyó con *Barrabás y otros relatos* (1928) y con *Las lanzas coloradas* (1931). ¿Qué hemos dado nosotros, y qué darán los jóvenes de la renovación más reciente? Quiero tener esto muy presente al emitir opinión sobre Úslar Pietri.

«Su linaje venía de Bethábara, en el país de los Gadarenos. Tenía las barbas negras y pobladas como una lluvia, bajo unos ojos ingenuos de animal, y entre los nombres innumerables el suyo era Barrabás». Así comienza la trayectoria de uno de los mejores cuentistas hispanoamericanos; y comienza renovando la narrativa de su país: Bethábara queda muy lejos de los escenarios

del relato criollista y ese soberbio retrato de tres líneas anunciaba la aparición de una escritura novedosa que ya caminaba a paso firme. A pesar de que Úslar viene de la vanguardia, que es como decir del país de las metáforas insólitas y hace gala de ellas en su prosa, en *Barrabás y otros relatos* ya están sus cualidades como cuentista: su capacidad de sintetizar en una frase lo que a otros les lleva páginas; su realización del cuento como un nudo que se desata al final o que se ata al comienzo (no hay novelas empolladas en los cuentos de Úslar); por eso mismo, el cuento como turbión, como tornado, conmoción del mundo en un instante, celaje de la vida y escritura violenta.

Visto desde la perspectiva de *Pasos y pasajeros* (1926), y aun desde *Red* (1934), *Barrabás y otros relatos* es, como lo ha dicho Domingo Miliani (*Úslar Pietri, renovador del cuento venezolano*, Monte Ávila, Caracas, 1969), un libro irregular, de confluencia y de búsqueda, en el cual es fácil detectar la influencia modernista, los rezagos del criollismo y la audacia de la vanguardia. Todo junto y, sin embargo, sobresaliendo por encima de las herencias y de las iconoclastias, una individualísima manera de ver y de contar: Úslar intuye que Venezuela es violenta por nacimiento y por naturalización, y se propone hurgar en la cepa volcánica del ser venezolano con la ingenua esperanza de encontrarse a sí mismo o de pescar la almendra ontológica, la clave, la esencia tal vez de lo que existe sin esencia y sin clave. Nos va a dar una galería de desajustados, de enfermos, de locos, de reprimidos y de idiotas, todo un espectro clínico de su mirar a Venezuela con ojos mal disimulados de positivista, creyendo —como Bolívar y como Gallegos— que somos una mezcla en desajuste de razas, algo así como un rompecabezas histórico (predeterminado) que alguien —la democracia, la ley, la educación— armará y resolverá algún día. Cae en la trampa tradicional del mestizaje y ensayará su renovación literaria en las costillas del mulato: desde *Las lanzas coloradas*, y desde algunos cuentos, hasta *El Laberinto de Fortuna*, sin exceptuar tampoco algunos ensayos. Pero esto último será objeto de un estudio mayor. Sigamos ahora con *Las lanzas coloradas*.

Cuando uno convoca la novela contemporánea venezolana desligada de lo galleguiano, apartando por un momento a *Ifigenia*, acuden dos novelas raizales publicadas en 1931: *Cubagua* y *Las lanzas coloradas*. Sintomáticamente las dos, para rehuir el costumbrismo y la reforma, huyen de los contextos de los años 20, tan lealmente incorporados por Gallegos: se van hacia atrás, hacia la historia. No voy a caer en el simplismo de decir que Úslar y Enrique Bernardo Núñez, por razones de clase en uno y de burocracia en otro, rehuyeron a Gómez. Ellos buscaron hacia atrás, en las raíces, lo que la literatura de su tiempo no les daba: qué eran ellos, qué es Venezuela, qué somos nosotros. Rómulo Gallegos les resultaba muy maestro de escuela y el país no era *Peonía*, ni civilización y barbarie, ni Díaz Rodríguez, ni Urbaneja Achelpohl, ni Blanco-Fombona. Antonio Arráiz abría el camino con *Áspero* y Luis Castro con «Yo soy América» (en Hispanoamérica, Rodó con *Ariel*): buscarnos hacia atrás, en el comienzo. Ese comienzo, para Enrique Bernardo Núñez, estaba en la Colonia, en el silencio de las selvas, en la aventura de los ríos, en el choque de los dioses de dos mitologías y en el desajuste espiritual de las razas que se mezclaron y no se comprendieron. Úslar no busca orígenes, sino momentos de eclosión del ser, y los halla en la violencia; por eso anuda su mejor novela en el episodio más terrible de la Independencia, en la Guerra a Muerte. Presentación Campos es un personaje galleguiano. Es el hombre de presa. Venía desde el año trece en los cuentos de Gallegos, es el caporal de la hacienda de *Reinaldo Solar* y el Hilario Guanipa de *La trepadora*. El propio Úslar ya lo había estilizado en su cuento «El idiota» de *Barrabás y otros relatos*. Obsérvenlo:

Cuando Mijaure no estaba con su querida, una moza blanca y rolliza de carnes que compartía su rancho, cuando no iba al monte con una desmesurada cuchilla de caza a velar váquiros y dantas a los que daba muerte de una sola, honda y precisa cuchillada en el pecho salvaje...

(...)

Mijaure se caló el «pelo'e guama» de anchas alas, se terció la «punta» en la faja y silbando se perdió en los cañamelares espesos...

La novela —*Las lanzas coloradas*— tiene, en cambio, muy poco que ver con el modelo narrativo galleguiano. Lejos de concebir la novela con base en grandes símbolos de bien y mal, de civilización y barbarie, de ciudad y campo, Úslar rompe el cerco de estos conflictos ya estereotipados; y si bien es verdad que paga tributo a la tradición byroniana con el capitán inglés y su romántica aventura en tierra exótica, sus personajes no siguen lo que Gallegos llamaría el determinismo de los caracteres. Úslar no podía falsear el sentido histórico del mundo sobre el cual trabajaba, pero podía alumbrar la historia con un nuevo sentido. Comienza por despojar la historia venezolana de algunos trajinados mitos: no construye una novela de héroes —Bolívar es apenas una sombra— sino de grupos humanos, de masas que se mueven, chocan, se desplazan. En este sentido, *Las lanzas coloradas* es la novela de todo un pueblo en explosión de violencia creadora.

Cuando digo que el autor cae en la trampa del mulato, o del mulatismo, creo señalar una contradicción entre ideas positivistas muy afincadas en su concepción de América y del mestizaje, y la novela que salió de sus manos: Presentación Campos no simboliza al pueblo venezolano (Úslar rehúye ese tipo de simbolismo) pero sí representa un tipo que, partiendo de una realidad (la mezcla racial), venía siendo objeto de teorías y estilizaciones tanto en el campo sociológico (Bunge, Arguedas, Vallenilla Lanz) como en el literario. En este último se seguía de cerca, y con disimulo, la idea de la inferioridad racial, del conflicto de sangres como causa de una determinada manera de actuar y de sentir: en las novelas del caudillismo y del asalto al poder, los hombres de presa son mulatos o mestizos. Gallegos es dogmático en este punto: hay una herencia de culturas avanzadas y de tendencias nobles en la sangre del patriciado

blanco y una herencia de incultura y de tendencias bárbaras en la sangre negra e india. Ambas luchan en el interior del mulato o del mestizo y se disputan su alma en una cotidiana batalla entre ángeles y demonios. Según predomine uno u otro bando, el hombre cogerá el atajo de la violencia o el recto camino del derecho. Como las tendencias bárbaras son más fuertes, se impone una vasta cruzada de rescate mediante la educación. Solo la educación salva, parece ser el lema de este maniqueísmo, tan característico de Gallegos. Obsérvense sus personajes: a Hilario Guanipa lo rescata la blanca Adelaida; a la guaricha Marisela la salva el curso de alfabetización del doctor Luzardo, curso al cual no tuvo acceso Doña Bárbara; a Remota, la hija de la goajira Cantaralia y del blanco Montiel, la rescatan los Weimar, cuya conquista sobre la sangre india la sella un cambio de nombre: Ludmila por Remota; y en *Pobre negro*, el mulato Pedro Miguel Candelas, líder natural de su clase, lo salva para la clase dominante una blanca Capitana. No es pura coincidencia todo esto. Ya Díaz Rodríguez, sobre las teorías de Bunge y de Vallenilla Lanz, hablaba de la *pardocracia* como la calamidad que se avecinaba, por la arrogancia y la capacidad trepadora del mulato.

Úslar no teoriza sobre esto, no cae en el mecanicismo de Gallegos, pero en sus cuentos y novelas la violencia como fuerza ciega y destructora está siempre a cargo de mulatos y mestizos. En *Las lanzas coloradas* es Presentación Campos, y en *Estación de máscaras* será Lázaro Agotángel. Siento en la pintura de estos seres, la conciencia creadora del artista movida por terrores ancestrales y por una admiración involuntaria ante el hecho violento y las fuerzas desatadas del hombre y de la naturaleza. Cuando Úslar busca conscientemente el alma de su pueblo sigue, sin embargo, una ruta abisal, el camino que más lo atrae, el de las manifestaciones violentas de lo que él considera una encrucijada racial y un desajuste de culturas, algo así como las erupciones de un mestizaje que no ha encontrado un equilibrio estable, alma y pueblo volcánicos haciendo la historia a carajazos.

Pero hablemos de literatura. *Las lanzas coloradas* es libro de un solo envión, novela con tensión de cuento, y creo que aquí está el secreto de su vida perdurable. Úslar, como escritor, se caracteriza por una envidiable capacidad de síntesis y por un poder estético sobre el lenguaje que lo lleva a expresar los contenidos más extensos o complejos con el menor número de palabras, y con las más adecuadas. Esto es fácil de advertir en su oratoria y en esos brevísimos ensayos que hoy recorren el mundo, pero la cumbre de ese estilo está en los cuentos que servirían para ilustrar aquel ideal de las buenas escrituras, común a Croce y a Eliot: la identidad precisa y la adecuación cabal entre la intuición del poeta y la expresión que la convierte en obra.

Cuando en la narrativa de Úslar se pierde el tenso equilibrio del contar agarrando, mordiendo y desanudando, se pierde también el interés del lector; quiero decir, cuando se rompe aquella trabada adecuación de que hablábamos o, si se quiere de otro modo, cuando el relato se hace moroso o extensamente dialogante, sucede un desconyuntamiento, un andar sin ganas, una pérdida lineal de garra en el lenguaje; en fin, una caída, como sucede en sus últimas dos novelas, *Un retrato en la geografía* (1962) y *Estación de máscaras* (1964), ambas del ciclo no concluido *El laberinto de Fortuna*.

En *Las lanzas coloradas*, por el contrario, aquella garra puesta sobre el mundo es el rayo que no cesa. A pesar de la imaginaria vanguardista, allí las metáforas no sobran y son como tajos que van abriendo el pecho de una realidad sangrienta:

La sangre chorrea de las lanzas, corre por las astas, se coagula en el labrado de las manos, trepa por los brazos tensos, alcanza los cuerpos y baña la mitad del caballo. Caballo alazano con el lado derecho oscuro, caballo zaino con el lado derecho negro, caballo bayo con el lado derecho marrón, caballo blanco con el lado derecho rojo. Los hombres sienten la sangre secarse sobre los brazos como el revestimiento de una armadura, salpicar y tejerse sobre el pecho como unos alamares absurdos (A.U.P.: *Las lanzas coloradas*, en *Obras selectas*, p. 158).

O la figura de Boves:

Un hombre cruzaba el umbral. Sobre un caballo negro, el pelo rojizo, la nariz ganchuda, los ojos claros, en el puño sólido la lanza. Se oyó una voz martirizada.

—¡Boves!

(...)

El caballo negro vino a detenerse en medio de la nave (*ibidem*, pp. 138-139).

O la de Presentación Campos, un tanto espectacular; o la de Inés Fonta, surgiendo de la ruina y del olvido con el rostro desfigurado por las llamas y con un solo asidero de venganza; o «La Carvajala», mujer de todas las revoluciones y de todas las guerras, curando una herida, siguiendo a una tropa, amando a un soldado. Empleando una técnica de cámara cinematográfica que avanza en *close-up* o retrocede en panorámica, que ya demora en paso lento o se desplaza veloz sobre masas y horizontes, Úslar en esta novela acaba con el olor de la boñiga y del mastranto, con el fiel gañán del nativismo y la bucólica estilización de haciendas y praderas. Ahora el mito, la leyenda y el folklore no se recogen en la superficie de las voces como anécdota o, peor aún, por explicación piadosa que se permite hacer el autor paternal desde su alta sabiduría, sino que son fuerzas y cosas que están, surgen y se palpan dentro de la presencia integral del hombre que las vive, las goza y las padece.

De este modo, a los veinticuatro años de vida, Arturo Úslar Pietri le daba a Hispanoamérica una novela fundamental y a Venezuela le abría una alternativa de renovación literaria. Sus trabajos narrativos posteriores tienen dos cauces: un tardío regreso a la novela con su proyectado ciclo de *El laberinto de Fortuna* (del cual ha publicado las dos primeras novelas, como ya se dijo) y una labor creadora continua y siempre superándose en el cuento, desde *Barrabás y otros relatos* (1928) hasta *Pasos y pasajeros* (1966), y entre una y otra serie, los cuentos recogidos

en *Red* (1936) y *Treinta hombres y sus sombras* (1949). En 1947 publica *El camino de El Dorado*, un libro a media vía entre la ficción y la historia, entre la crónica y la novela.

Dentro de las coordenadas de un lenguaje que no se encasilla en la moda o en un credo estético, un lenguaje que es barroco o es clásico, directo o sugerente, poético o descriptivo según lo vaya exigiendo el paso y tratamiento de los contenidos, llama la atención el cruce de dos curvas en la brillante trayectoria del escritor: una curva descendente en la novela, cruzada, en una serie de cuarenta años, por la curva ascendente en el cuento.

Con *El camino de El Dorado* (Edit. Losada, Buenos Aires, 1947) Úslar se mantiene dentro de la perspectiva novelística de *Las lanzas coloradas*, pero el relato cede en intensidad, en fuerza dramática y en imaginación creadora. Cuando leo la crónica (¿apócrifa?) de Francisco Vázquez sobre la «jornada de Omagua y Dorado» que contiene la *Historia de Lope de Aguirre, sus crímenes y locuras* (Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral, Buenos Aires, 1944), advierto cierto demasiado apego de Úslar al itinerario y el lenguaje documental de la odisea del Tirano Aguirre. Mi observación no se reduce a la fidelidad histórica, que también la hay en su novela anterior, sino a la secuencia episódica lineal de una aventura ya sin sorpresas para el lector y la cual parece atar el vuelo imaginativo del autor, que se complace en la recreación del paisaje, en la visión alucinante de la ruta, en el relleno de un esqueleto narrativo también tirano.

Por coincidencia, en el mismo año en que aparece el libro de Úslar, aparece el de Casto Fulgencio López bajo el título *Lope de Aguirre, el peregrino - Primer caudillo de América* (Tip. Americana, Caracas, 1947). Casto Fulgencio López aspira para su trabajo a la consideración de relato o narración biográfica y, en efecto, la obra está desarrollada con la objetividad documental de una biografía, pero de una biografía moderna en que la reflexión y la imaginación del biógrafo señorean un material pasivo, dándole calor vital y novelesco. Hago la relación, no para establecer comparaciones a favor o en contra, sino para

hacer justicia a un escritor cuya obra, sobre el mismo tema, puede figurar sin mengua literaria al lado de la de Úslar Pietri, y con una intensidad que no siempre alcanza este en los momentos culminantes.

El laberinto de Fortuna es una obra inconclusa, planeada en tres novelas, de las cuales dos han sido ya publicadas (*Un retrato en la geografía*, 1962; y *Estación de máscaras*, 1964), de manera que no es posible, por ahora, expresar una opinión de conjunto, sino sobre la parcialidad hasta hoy conocida. A esta dificultad se añade la de que los asuntos de este ciclo narrativo corresponden a la historia más reciente del país; y los acontecimientos, y hasta ciertos personajes sobre los cuales Úslar desliza su espejo, son todavía objeto de debate como factores de algún modo presentes en la situación actual. Como el autor fue participante activo en los sucesos que novela, su espejo —a pesar de la técnica realista con que es manejado— inevitablemente realiza un vuelo preferencial, inclinándose más a un ángulo que a otro. Y como yo tengo una posición y una visión políticas considerablemente distantes de la del doctor Úslar Pietri, es fácil comprender —y así lo confieso especialmente al lector extranjero— que mi apreciación de *El laberinto de Fortuna* (en lo que va entregado) no solo tiene la subjetividad común a todo este ensayo, sino que adolece de pasión política, inevitablemente.

¿Por qué inevitablemente? Permítaseme responder con un ejemplo: el tiempo histórico de *El laberinto...* comienza inmediatamente después de la muerte de Juan Vicente Gómez, es decir, abarca desde el año 1936, con el gobierno del general López Contreras, salta prudentemente el de Medina, y continúa con los surgidos de golpes militares posteriores, con propósito de llegar a la caída del dictador e instauración de la democracia representativa, régimen que padecemos actualmente. Es decir, la novela, por su tema y por su tiempo, es una novela política. Esto no tiene nada de particular, al fin y al cabo casi toda la novelística venezolana es política. La cuestión comienza con el punto de vista, no el literario sino el político. Así, en 1937, las

protestas estudiantiles contra la represión policial del gobierno arrojaron el saldo trágico de la muerte de un estudiante —Eutimio Rivas— abatido por las balas de la policía en plenas escaleras del recinto universitario salvajemente allanado. Pues bien, Úslar desarrolla la vertiente principal de su relato a partir del cadáver de un policía aparentemente asesinado por los estudiantes, y anuda y gira su primera novela alrededor del conflicto de conciencia de un estudiante de la clase alta, penetrado kafkianamente por un complejo de culpa colectiva, del cual se va a liberar mediante un acto de caridad cristiana. Aquí es donde entra en valor la autonomía del novelista: Úslar como escritor y como artista tiene la libertad incuestionable de seleccionar el material de sus ficciones y de fijar las coordenadas de sus mundos imaginarios, y aun de no fijarles coordenada alguna.

Bien muerta está la crítica, como el mismo Úslar lo dijo una vez, que pretenda fijar el camino del artista; y muy lejos está de mí la imbecilidad de reprochar a Úslar su exaltación del policía sobre el estudiante. Pero como lector yo tengo, también, mi autonomía: la de la intuición y discernimiento de lo auténtico y de lo falso desde el punto de vista de mi condición humana, y a mí me parecen falsos aquellos contenidos. Como me parece falsa la burguesía que nos pinta, no por lo frívola, sino por lo bondadosa y por la estilización de algunos personajes que en diálogos, amores y reyertas vienen, ellas, de la cesta de Díaz Rodríguez, y ellos, de las canteras de Pocaterra. Y como me parece falsa, también, su visión y presentación de las masas y de los movimientos populares con hábil negación de los intereses y de la lucha de clases.

En el fondo de *Un retrato en la geografía*, el general López Contreras, que no aparece directamente, se va imponiendo desde lejos como el regulador del caos y como providencia serena por encima de izquierdas y derechas. Desde un comienzo esta es la tesis de Rafael Caldera y sus compañeros de UNE: y desde el 23 de enero de 1958, también es la tesis de Rómulo Betancourt y no sé si sigue siendo la de Jóvito Villalba; pero todavía no es la de Gustavo Machado, ni pudo ser la de Eutimio Rivas. Del mismo

modo se repite la tesis del mulato vengativo, cruel y frío —Lázaro Agotángel—, y encima de todo eso, mal agradecido hacia la clase protectora que le dio techo y comida, y que si no logró educarlo fue porque él no quiso: su camino estaba escrito y sus cartas marcadas.

Lo que pasa de ser un cuestionamiento político, bastante relativo y no pocas veces impertinente cuando se trata de una obra literaria, cuenta, en el caso de esta obra de Úslar, con un fundamento político-literario que no tiene en otras del mismo autor. El simple hecho de nominar *Laberinto de Fortuna* a un ciclo de tres obras, tiende una relación con *El laberinto de Fortuna* de don Juan de Mena y con la estructura en tres partes. Si pensamos que las tres ruedas de este poema representan el presente, mordido, y a su vez mordiente entre pasado y futuro, aquella relación formal se estrecha; y si, un poquito más allá, advertimos el propósito que guiaba a don Juan de Mena, en el sentido de hacer *un gran poema nacional e histórico*, podemos pensar, siguiendo la relación, que *El laberinto...* de Úslar fue concebido como un intento contemporáneo, y para Venezuela, de una ambición común a dos grandes escritores de la lengua, Don Juan de Mena en 1444 y Arturo Úslar Pietri quinientos veinte años después. Esta idea no es del todo arbitraria, pues Úslar ha venido hablando con insistencia, y antes de publicar las dos entregas mencionadas, acerca de la *novela del petróleo* y la necesidad de escribirla, y su experiencia y sabiduría literarias le indicaban que esa novela no estaba directamente en los campos petroleros sino en la caótica ebullición humana, social y política de Caracas. Él mismo ha declarado en entrevistas el propósito nacional e histórico de su *Laberinto*, y en cuanto al juicio político, nos atenemos a sus propias palabras cuando dice: «No hay político y novelista. Hay un ser humano que se expresa y realiza» (Papel literario de *El Nacional*, Caracas, 4-4-65).

Si la propia vida y experiencia del autor, como él lo reconoce y como es inevitable, forman parte de la vida venezolana recogida en sus páginas; y si, como lo he demostrado, él toma

partido al reflejarla, ¿por qué no se entrega de lleno en esas páginas?, ¿por qué esquiva a medias el bulto?, ¿por qué el prejuicio neoclásico de mostrarse frío cuando no puede disimular que la pasión lo incendia?, ¿por qué Úslar rehuye en la superficie una identificación clasista que siente en lo profundo? Aquella pasión es auténtica porque la siente, y tiene que sentirla un hombre que ha combatido y que, en esa lucha, ha gozado alturas y ha sufrido caídas; y esta identificación es legítima porque responde a su origen social y a su formación ideológica. Digo que Úslar nos ha negado la gran novela —¿por qué no política?— que estaba llamado a darnos, la novela de su vida y de su tiempo, que precede y es también el nuestro. Su propia idea de la novela como género lo comprometía y lo retaba a un riesgo que aceptó a medias:

Quien no siente la fascinación de la condición humana con su impenetrable misterio, oscura riqueza, absurdos impulsos, insolubles conflictos, infiernos de imaginaciones e instintos, no tiene nada que ver con la novela (A.U.P., la misma entrevista citada).

Pero, como ya señalé, falta la tercera rueda del *Laberinto*, la del presente metiendo diente en el futuro, por lo cual mi apreciación queda incompleta y a la espera. También dije, para no fallar a mi conciencia, que sería inevitable la pasión política en mi enfoque por razones que algunos lectores aceptarán y otros rechazarán. Viva el lector.

Por contraste, y para que volvamos al mar de la tranquilidad literaria, ahí están los cuentos. Lo mejor de la obra de Úslar Pietri si se me acepta la idea de que *Las lanzas coloradas* es una novela con textura de cuento. Después del libro de Domingo Miliani, ya citado (*Úslar Pietri, renovador del cuento venezolano*), yo no tengo nada novedoso que añadir, y con la excepción del empeño de Domingo de llamar *monólogo interior* a lo que no lo es, y la sobrestimación del surrealismo en Úslar, estoy ganado por su análisis desde la página 61 en adelante (las anteriores corresponden a una introducción con la cual tengo

algunas divergencias). Hay una conclusión de Miliani que deseo transcribir:

He procurado demostrar que este autor tiene valores significativos bastantes para considerarlo como un maestro de la narración breve, género donde se ha logrado cabalmente y ha aplicado procedimientos modernos, más que en la novela, donde, excepción hecha de la ya citada (*Las lanzas coloradas*), ha pugnado dramáticamente por expresarse, sin haber repetido su proeza de los 25 años de edad (D. Miliani, ob. cit., p. 147).

Mis acuerdos con el trabajo citado no me excusan, sin embargo, de la responsabilidad de emitir opinión sobre la obra cuentística de Úslar, no solo por la exigencia de este ensayo, sino porque uno de los libros fundamentales —*Pasos y pasajeros* (1966)— quedó, por razones de tiempo, fuera del análisis de Miliani.

Úslar Pietri es un cuentista en el sentido milenar del género. Sus cuentos son cuentos que uno puede contar a los demás, son cuentos escritos que pueden pasar a la expresión oral y ser vertidos en el estilo del hablante sin que pierdan la tensión de su misterio, la originalidad de la anécdota, ni la sorpresa esencial a todo cuento. No me refiero a sus cuentos de fondo histórico ni a los que se anudan alrededor de una leyenda o de narraciones folklóricas. Sino a los más originales suyos, a los de puro invento de aventuras de camino, de pueblo y de posada, que ya he escuchado varias veces contar de viva voz.

Esa virtud del cuento de siempre, tan olvidada hoy, va unida a una escritura cuya evolución estilística ha venido señalando, con cada entrega editorial, nuevos rumbos a la narrativa del país, desde *Barrabás y otros relatos* en 1928 hasta *Pasos y pasajeros* en 1966. Entre ellos, *Red*, en 1936, y *Treinta hombres y sus sombras*, en 1949, complementan una obra perdurable y sólida, raíz y savia de nuestra narrativa contemporánea, y a la cual hay que acudir si se pretende dar una imagen coherente y veraz de dicha narrativa.

Cuentos breves como «La caja», «El ensalmo», «La voz» (de *Barrabás y otros relatos*); «El baile del Conde Orgaz», «El día séptimo», «La pipa» y «Cuento de camino» (de *Red*), son ejemplares en desarrollo epigramático y son verdaderas lecciones de economía narrativa. «El baile del Conde Orgaz», por ejemplo, es un alucinante relato desprendido de la contemplación del Greco y uno se sorprende de la capacidad fabuladora, de la intuición artística y poder adivinatorio para mover aquellos caballeros toledanos de rostros de candil, y devolverlos a la vida con la naturalidad milagrosa con que los veía el ascético pintor. Si Guillermo Meneses, con sus cuentos de mar y puerto y sexo, preside una narrativa de giros circulares del lenguaje, Úslar Pietri, con los suyos de violencia mestiza y de tierra inhóspita, preside esa cuentística brutal y telúrica que, a partir de *Red*, va a rescatar de manos del criollismo la temática rural para tratarla más adentro, en la almendra misma del hombre del Nuevo Mundo. «Lluvia» ya es un cuento clásico; la inercia antológica lo selecciona invariablemente; pero en *Red*, con la excepción de «La siembra de ajos», «El patio del manicomio» y «La negramenta», todos son antológicos. «Humo en el paisaje» es un cuento del mejor Dickens; «El viajero» como narración supera a la de Gallegos en «El forastero», que se basa en el mismo recurso de puntillismo literario; «El fuego fatuo», de igual manera —y a pesar de su técnica teatral—, alcanza una textura narrativa que no logra el propio Úslar en *El camino de El Dorado* sobre el mismo asunto. «El gavilán colorao» es un cuento feroz y para mí el mejor de todo el libro, un libro que debiera reeditarse.

Treinta hombres y sus sombras es un libro irregular, no en cuanto a la intención del autor sino en cuanto al valor de la serie. Cuentos con la fuerza interna de los de *Red*, como «El encuentro», «El venado», «El cachorro», alternan con reconstrucciones folklóricas o míticas que tienen valor como tales pero cuyo lenguaje, sobre todo en los diálogos y en ciertas descripciones, nos devuelven a la tradición criollista y costumbrista. «La posada del humo» (al igual que «El fuego fatuo») es una afortunada reelaboración de un

episodio de la Conquista, esta vez sobre una relación de Bernal Díaz del Castillo. Me parece que la novedad más importante, la verdadera novedad de *Treinta hombres y sus sombras*, es la saga de José Gabino, personaje folklórico sin duda, pero tan bien individualizado en su trágica picardía que uno quisiera saber qué otras cosas le habrán sucedido a José Gabino.

La culminación, hasta hoy, de la obra narrativa de Úslar Pietri, de toda su obra narrativa —incluidas sus novelas—, es el libro de cuentos *Pasos y pasajeros* (Edic. Taurus, Madrid, 1966), integrado por trece cuentos largos, de factura intachable y dentro de la mejor tradición creadora del autor, pero con relevantes novedades en la estructura, en los temas y en la manera de tratarlos. Nadie podría establecer una jerarquía de mayor a menor entre estos cuentos. Todos son excelentes. Los hay enlazados con su habitual manera de cuento telurista y de guerra civil, como «El prójimo» y «El Rey Zamuro»; hay uno que trata, como en *Las lanzas coloradas*, el tema de la Guerra a Muerte, pero tanto estos como los restantes están concebidos y realizados desde una perspectiva diferente. En este libro Úslar se ha liberado ya de aquella trampa que llamé positivista y que Gallegos y él estereotipan en la violencia irracional del mulato y del mestizo: en «El enemigo», donde pareciera repetirse la violencia destructora del sargento mestizo, no es sino reacción frente a la violencia mantuana. En todo caso, la mención que hago es marginal, para destacar mejor el hecho de que Úslar nos ofrece ahora un grupo de cuentos en los cuales, ya seguro el autor del sedimento americano de sus materiales, ha trabajado a profundidad un desarrollo en el cual todo —lenguaje, trama, contextos— obedece y concurre al propósito fundamental de estructurar un cuento. Úslar se despoja de las muletillas del folklore y de la historia (con excepción de «El enemigo») y se entrega a la invención más libre, como no lo había hecho ni siquiera en *Barrabás...*, pero sin narcisismos estilísticos y manejando un lenguaje piafante con las manos expertas del domador que va sacando el mejor partido de aquel brío.

Cuentos como «Simeón Calamaris», «El hombre de la isla», «Un mundo de humo», «Caín y Nuestra Señora de la Buena Muerte» se leerán con interés en cualquier idioma del mundo.

Por cierto que, con el último de los mencionados, el autor no ha vacilado en renovar su temática de la violencia, tocando con ironía de suertes trocadas el tema de la guerrilla urbana. El humor, que Úslar había esquivado hasta *Treinta hombres y sus sombras*, donde lo ensaya por caminos de la picaresca y del folklore, ahora se mete por su cuenta en «La hembra», «El Rey Zamuro», «El prójimo», «La gata negra» y «La mula», cuento este último en la línea de los cuentos ejemplares, y tan hundido en la raíz de los terrores políticos de nuestra tierra que está llamado a pasar a la tradición oral, en la cual afinsa su lejana raíz. Lo erótico en Úslar era, en sus obras anteriores, una excrescencia o corolario de la violencia mestiza y generalmente se resolvía en violación o raptó o beso aguardentoso. En *Pasos y pasajeros*, un erotismo refinado y urbano es, en los mejores cuentos, elemento determinante no solo en el interés de la anécdota sino en la textura del lenguaje («La hembra», «Simeón Calamaris», «La segunda muerte de don Emilio», «El hombre de la isla», «Un mundo de humo»): hay en estos cuentos descripciones, evocaciones e imaginaciones eróticas tan bien logradas y de tan perturbadora belleza que si el gobernador de Caracas actualmente (un censor de apellido Guinand Baldó) leyera buenas obras literarias, ya habría mandado a recoger el libro. Véase, por ejemplo, la fascinante forma con que hacen el amor dos personajes de Úslar Pietri:

Sus manos resbalaban sobre la piel. Ya no hablaban palabras coordinadas, sino tartamudeos, mugidos, estertores.

Iba en un descenso de sueño de niño por entre unas sombras pobladas de sombras, donde, sin embargo, se sentía arder un fuego sin llamas. Era como una búsqueda ansiosa. Con las ropas iban cayendo los tiempos y los lugares. Huía por hondonadas y valles. Era como si abriera puertas blandas y pasara

pasadizos húmedos y tropezara monstruosos animales, lomos de nonatos, nidos de pichones, bocas de fetos. Pozos y montículos. Pedazos suyos iban siendo devorados por aquellas fauces y picos. Daba en belfos, hocicos, papos, bucheros y crestas. Hasta el oscuro buitre agazapado de oscura pluma de rojizo reflejo («Simeón Calamaris», p. 104).

Tengo para mí que Úslar Pietri no tiene pretensiones de experimentación lingüística. Es un escritor lineal que conoce a fondo las nuevas técnicas pero a quien no le interesa experimentar con las proposiciones de reestructuración del tiempo, de memoria involuntaria, del monólogo interior, ni con la simultaneidad, ni con las distorsiones o descoyuntamientos sintácticos de la novela europea contemporánea. Al contrario, abandona muy temprano sus escarceos vanguardistas y amasa y forja un lenguaje sustantivado que va labrando y esculpiendo el asunto narrativo a golpe de hacha y de cincel, de modo que el lector asiste a cada golpe, al perfil de cada forma, al descubrimiento de cada flanco, identificándose con el escultor al punto que muchas veces es el lector quien va dando los hachazos. Las metáforas, las imágenes siempre certeras, son como templeones y remates de una parte o de un todo. Precisamente donde falla este procedimiento es donde Úslar ha intentado el monólogo interior: utiliza la primera persona en un discurso inadecuado, como sucede en algunos cuentos de *Red* —«El patio del manicomio», por ejemplo—, en que un loco, de origen y habla campesinos, está monologando y al evocar a otro loco de nombre Tomás, que tiene la manía de ponerse frente al muro y hacer que se afeita, el monólogo es así: «...y como si el muro *fuese* un espejo comienza a hacer que se *rasura* las barbas con la mano a guisa de navaja», en donde ni las formas verbales (*fuese*, *rasura*) ni el cultismo «a guisa», corresponden al contexto lingüístico de quien monologa. Esto en el caso de que fuese un soliloquio (más apropiado entre locos), porque lo del monólogo es insostenible con semejante pulcritud sintáctica y lineal. Esto es válido

también para el hombre de la pipa; aunque no lo es para los monólogos fugaces de José Gabino (*Treinta hombres y sus sombras*) y en el caso de «La fiesta de Juan Bobo», cuyo relato oral sí tiene la espontaneidad de quien habla consigo mismo en su propio lenguaje, solo que en posición de juglar.

Vuelvo a mi idea: en sus cuentos, Úslar es un narrador que trabajó y consiguió su propio individualísimo lenguaje, un lenguaje que ha venido adecuándose a los mundos imaginarios contruidos por él sobre la más genuina materia y espíritu de su tierra y sobre una visión cada vez más penetrante del hombre americano. Allí donde ha fallado esa penetración, por interés de clase o por prejuicios ideológicos, allí ha fallado la escritura, como en *El laberinto de Fortuna*.

Con *Las lanzas coloradas* Úslar Pietri se consagra como un buen novelista, y allí queda. Con sus cuentos, con su vasta obra cuentística (fundamentalmente *Red* y *Pasos y pasajeros*), Úslar se consagra y se mantiene como un cuentista universal de la estirpe de Maupassant en Europa y de Horacio Quiroga en Hispanoamérica. No pertenece oficialmente al *boom*, pero si lo mejor de este es una renovada visión de Hispanoamérica, sin superficialidades folklóricas ni sociologismos reformistas, expresada en un lenguaje que hunda y estremezca sus texturas en el barro que moldea, entonces *Pasos y pasajeros* nos representa bien en ese auge narrativo.

Lo que he resumido en este breve subcapítulo es lo que creo que Arturo Úslar Pietri nos ha dado en el campo de la narrativa. En otros campos —ensayo, teatro, viajes, discursos políticos y periodismo— ha realizado una obra considerable, valiosa en lo literario y discutible y polémica en lo ideológico. En este último sentido, Úslar es la mejor cabeza que la alta burguesía de mi país ha tenido en lo que va de siglo. Estudiar, analizar y discutir toda su obra es una tarea crítica que mi generación no ha cumplido. A ese análisis y estudio me dedico actualmente, como gran admirador del escritor y como adversario ideológico del político.

EL LEGADO DE ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ

Desde el artículo de prensa más aparentemente transitorio hasta el ensayo, la biografía, la novela y la crónica, Enrique Bernardo Núñez expresa lo que parece ser la razón profunda de su escritura: *buscar la propia sustancia de un pueblo sin fe, las fuerzas endógenas que le devuelvan la autonomía de su destino*. Toda su obra es un viaje simultáneo al pasado y al futuro, no para escaparse del presente sino para entender sus signos y marcar las expectativas de aquella autonomía. Intuye como el enigma originario a descifrar, el planteado por el choque y la confluencia de hombres y mitos extranjeros con mitos y hombres autóctonos y que una fuerza telúrica, no visible al ojo superficial, viene escondiendo a lo largo y ancho de cuatro y medio siglos. Es el *secreto de la tierra*, expresión usada por los conquistadores cuando, ante el silencio y las vastas soledades de América, sobrecogidos por el misterio de los nuevos dioses, padecían la nostalgia de su civilización y se abismaban, con callado terror metafísico, hacia ese mundo desconocido e informe que los atraía y los devoraba para seguir formándose:

Las huellas del hombre blanco se perdieron en el camino del Dorado como las huellas de los portadores de arcilla en el sendero del tapir. La senda que va de un extremo a otro del cielo. La vía láctea. El Dorado se esfumaba siempre. No podían verlo. Todavía hoy se desvanece ante los que exploran desde sus aviones el misterio de las tierras desconocidas¹.

Tras el espejismo de la ciudad de oro marcharon, blanqueando con sus huesos los caminos, españoles, alemanes e ingleses. Los conquistadores, alentados por el afán de riquezas fabulosas, fundaron ciudades y se vieron forzados a hacerse agricultores. Se adueñaron de la tierra, esclavizaron a sus gentes

1 *Orinoco*, Biblioteca Popular Venezolana, N° 22, Caracas, 1947, p. 128.

y produjeron riquezas y aumentaron el poder para su rey y para ellos. El Dorado les infundió la fuerza de la hazaña. Más tarde fue la conquista de la libertad, y de nuevo, otro ideal multiplicó las energías y alimentó la hazaña. Dos rutas diferentes —El Dorado y la Libertad— movieron por ellas, con igual intensidad y coraje, a hombres que, de algún modo, compartían en tiempos diferentes un espíritu común:

Hasta los mismos episodios de uno parecen reproducirse en el otro. En la batalla de los Omeguas, por ejemplo, 139 europeos luchan contra 13.000 indios. En la de las Queseras del Medio, 139 jinetes llaneros se enfrentan al ejército de Morillo².

La jornada por la libertad es más humana y trascendente que la jornada por el oro (aun cuando en la primera haya, también, motivaciones materiales). El signo es, entonces, positivo y lo que corresponde a una época de crisis como la actual es redescubrir la fuerza que así se ha manifestado y entrecruzado en una historia tan corta, comparada con las viejas civilizaciones.

Tal es el secreto de la tierra y tal es la necesidad de su descubrimiento. Nos parece que Guillermo Sucre da en el clavo cuando, al caracterizar el humanismo de Enrique Bernardo Núñez, dice:

Descubrir la tierra ha sido en el pensamiento venezolano algo más que una fórmula. Desde Andrés Bello hasta Rómulo Gallegos. En Enrique Bernardo Núñez esta tentativa cobró también fuerza de una honda pasión constructiva. La pasión por lo que siempre es inédito y nutricio. Esa pasión lo iluminaba, lo transfiguraba. Le daba un arrebató y una exaltación de hombre adánico³.

2 «El Dorado y la Libertad», en *Bajo el samán*, p. 20.

3 Sucre, Guillermo: «Un escritor más allá de la letra», prólogo a la reedición de *La ciudad de los techos rojos*, de E.B.N. (publicado por el Banco Industrial de Venezuela), Edit. Arte, Caracas, 1966.

Aunque, bien mirado, lo que importa no es el descubrimiento sino la búsqueda, el propósito de hallarlo, el sentido y la razón para la vida combativa tras un destino consciente de liberación colectiva. Nila Cálice encarna en *Cubagua* el secreto de la tierra: se hace presentir, mirar de lejos; conversa desde el pasado con los presentes, y desde una presencia que sangra en los cardones habla con interlocutores que la escuchan desde cuatrocientos años:

Apenas oía las palabras que pueden comprenderse sin ser pronunciadas, las cuales nunca resignan a quien no las pide...

(...)

—Venía a decirte cosas de nosotros.

—No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida⁴.

Esto dice Nila Cálice, como decir, la tierra y el destino: propone un asunto mayor, *recuperar la vida*, despertar. No es una empresa romántica, al modo de las que el propio E.B.N. proponía en su primera novela (*Sol interior*); no es, tampoco, una empresa épica al modo de las que proponen los personajes prometeicos de *Ídolos rotos* y de *Reinaldo Solar*: es una necesidad y un desafío de resurrección colectiva. *Cubagua* abre el miedo metafísico en la narrativa venezolana.

Temiendo siempre las generalizaciones fáciles, nos sentimos tentados a sostener que allí donde falta la búsqueda de aquel secreto de la tierra, allí falla también el escritor: *Sol interior* (1918) es un fracaso, no porque el autor acometa el tema del amor romántico, sino porque Enrique Bernardo Núñez no lo siente como siente el *secreto de la tierra*: este sentimiento, todavía confuso, libera algunos aspectos de su segunda novela (*Después de Ayacucho*, 1920) y, ya metido hasta los huesos, se resuelve en el genio de *Cubagua* (1931). En los ensayos y artículos

⁴ *Cubagua*, citada, p. 71.

de prensa es claro el papel que juega la complejidad ideológica y sentimental que estamos sugiriendo como la clave estructural de los trabajos de Enrique Bernardo Núñez. Y en los apuntes y relaciones biográficas, basta observar los personajes preferidos para demostrar lo mismo: Arístides Rojas y Agustín Codazzi.

El secreto de la tierra está guardado en el misterio de los ríos. El Orinoco es su símbolo y su centro. Pero también está en los grabados de las piedras, en la escasa cerámica que nos dejó la violencia extranjera, en el desarraigo del conquistador y en su dramática vinculación con el mundo nuevo, en los cantares y danzas populares, en la soledad del llano, en el silencio de la selva, en las ruinas, en los pequeños rincones, en los nombres de las cosas y en el origen de esos nombres.

Aquel secreto se halla oculto, asimismo, en los rincones antiguos de las ciudades indianas, en la arquitectura que todavía sobrevive, en los nombres que, bajo la costra del uso diario, esconden la historia y la leyenda. *La ciudad de los techos rojos* es la huella perenne que Enrique Bernardo Núñez deja de su expedición por las calles y esquinas de Caracas en busca de El Dorado:

Caracas ya no es la ciudad de Losada sino la ciudad de Bolívar. Pero la sombra del Conquistador persiste. A la hora del crepúsculo, cuando las luces comienzan a encenderse, puede vérsese en las alturas de Catuche o Catuchaquao... La imagen del Conquistador se hace visible cuando se oye el toque de oración y las sombras comienzan a correr sobre el valle y se mezclan a extraños tonos violetas. Entonces Losada se sienta en una piedra y oye el Catuche correr entre el bosque. Un perro viene a lamer sus botas y el casco que está a sus pies se enciende con los fuegos de Occidente. Y el rostro del Conquistador se hace taciturno y se inclina para mirar al valle cubierto de luces desde la Vega a los valles de Chacao y Petare hasta la propia entrada de los Mariches⁵...

5 *La ciudad de los techos rojos (Calles y esquinas de Caracas)*, Tipografía Vargas, Caracas, 1947, tomo I, pp. 20-21.

Llaman la atención los esfuerzos que, desde el siglo pasado, la especie de los rastacueros y hasta gente culta y amorosa de la tradición, pero ganada por el modernismo, han venido haciendo para cambiar la nominación original de las calles y esquinas de Caracas por una nomenclatura de lógica internacional acorde con el proceso de crecimiento urbanístico. Hasta hoy ha sido imposible: para el pueblo, que carece de información histórica, aquellos nombres conservan una carga raizal de fundación, de vínculo, de lazo con los orígenes y de firme defensa contra los invasores de lengua extraña que hace presentir, más allá y por detrás del de la *Miseria*, la *Misericordia*, el *Muerto* y el *Zamuro*, un significado de vida propia y de nacionalidad perdurable.

Este significado, y toda la experiencia y sabiduría que encierran los nombres de apariencia pintoresca, religiosa, popular o aristocrática, es lo que nos entregan las páginas de este manual del vivir y del ser venezolano que, siendo crónica, es historia, leyenda, fábula y poesía.

Alejado de los ruidos, huyendo de las autopistas y asediado por los avisos luminosos en inglés, Enrique Bernardo Núñez camina por las faldas del Ávila, sube con avidez matinal por veredas, ocultándose al paso de los turistas y, ya al anochecer, desciende por la ruta de Amyas Preston, rehuye el encuentro con Losada, cuya tristeza no quiere perturbar, y sentado en una roca, invisible al ojo simple, sonrísse amargura hacia lo que tanto amó. De vez en cuando recuerda a su *Cubagua*: «Indiferentes a los hombres son las penas y las alegrías de los que han muerto. Por eso hay tanta piedad en recordarlos». Un escritor que supo juzgar con acierto a sus contemporáneos, que dijo de Ramos Sucre, hace cuarenta años, lo que hoy han descubierto los poetas más jóvenes de Venezuela⁶, que supo tanto de literatura y castigó su prosa hasta hacerla sangrar, anduvo siempre equivocado con su obra narrativa. Ciertamente, lo que juzgó

6 «Leyéndolo se oye su voz. Era su prosa densa, estremecida por un soplo de sabiduría y de misterio... En realidad él creó un estilo» (E.B.N.: sobre José Antonio Ramos Sucre, *Torre de Panamá*, 1930).

bueno resultó malo; lo que pensó mediocre es bueno; y lo que consideró apenas aceptable, lo hace hoy audaz y meritorio precursor de la más auténtica novelística hispanoamericana.

Fatalmente, y por aquello del destino literario, el reconocimiento viene después de vida amarga y cuando ya está muerto. Tan culpable y tan imperdonable fue el silencio, que gente de alma buena, sin mayor responsabilidad en el asunto, ha sentido la necesidad de disculparse ante el reproche flagelante que, en 1967, lanzó Jesús Sanoja Hernández contra la mezquindad o el mal gusto de toda una generación.

Mal crítico de sus novelas, Enrique Bernardo Núñez, en la vehemencia de sus veintitrés años, creyó dar al país, con *Sol interior*⁷, una buena novela, y no era cierto. Fue comentada con generosidad, pero algunas objeciones y hasta dardos golpearon de tal modo la fe del autor que, en el prólogo de su segunda novela (¡novelas con prólogos!) —*Después de Ayacucho*⁸—, envuelve sus quejas en una retórica que no disimula las heridas y deja, en cambio, entrever una alarmante susceptibilidad. Pero el hecho mismo de publicarla dos años apenas después de la primera, revela que se mantenía en su fe de narrador. No consiguió, sin embargo, lo que se proponía. Guarda silencio y, aparte de algunos ejercicios narrativos de menor importancia, aparece diez años después con *Cubagua*, su obra máxima en este campo. Solo que la fe de los primeros pasos ha sido sustituida por la duda, el escepticismo y una atormentada modestia que lo lleva a hablar de «librito», de «simple relato» y a vivir en el deseo de hacer una nueva versión de la novela. En la misma época en que escribe *Cubagua* escribe también *La galera de Tiberio*, pero ya

7 Tipografía Americana, Caracas, 1918.

8 Tipografía Vargas, Caracas, 1920. Posteriormente, E.B.N. cambia de opinión y repudia sus primeras experiencias narrativas. Valga, en esto, el testimonio de Guillermo Meneses: «Núñez la repudió (a *Sol interior*); no quería hablar de ella. En verdad, el tono de la prosa no tiene aún la severa exactitud y la profundidad poética que logró luego en *La galera de Tiberio* o *Cubagua*» (*Caracas en la novela venezolana*, Fundación Mendoza, Caracas, 1966, p. 119).

la duda se ha vuelto desengaño ante la crítica, la severidad estilística se vuelve casi una manía de corrección, y la espontaneidad y frescura de otros días ha huido dejando, en su lugar, cierta hosquedad de monje solitario que extrema la renuncia hasta el punto de echar al agua la edición ya concluida de *La galera de Tiberio*, obra que solo volverá a editarse después de la muerte del autor.

En síntesis, Enrique Bernardo Núñez se inicia en la narrativa venezolana con dos novelas de largo metraje, factura estética muy irregular, tesis preconcebida y escasa calidad narrativa, a pesar de los placeres (y tal vez por ellos) de la prosa. Trabaja arduamente durante diez años (1920-1930) hasta acertar con el tema que mejor responde a su condición de escritor y con el lenguaje y los procedimientos que mejor expresan las intuiciones temáticas: produce dos obras bajo tan favorable coyuntura, publica sin entusiasmo una de ellas, esconde la otra y, durante treinta y cuatro años, el novelista en posesión de un estilo narrativo innovador y con pleno dominio de sus herramientas, guarda silencio y solo escribe, con demora de años, una última novela —*Atardecer sobre el muro*— que deja, al parecer, inconclusa. En varias ocasiones E.B.N. combatió con humor e ironía la frecuente referencia que, desde Juan Vicente González hasta hoy, se viene haciendo a la llamada «frustración» del escritor venezolano. Él no creía en la frustración por razones de penuria económica ni de hostilidad del medio: al contrario, las consideraba con justicia un acicate para el escritor verdadero. En este sentido, él no es un escritor frustrado porque, dentro de una vida llena de estrecheces y en un medio indiferente cuando no mezquino, realizó una obra integral en su factura estética, ética y científica. Nosotros aceptamos su tesis acerca de la *frustración* como excusa de perezas mentales o de traiciones a la condición de escritor, pero estamos convencidos de que sí hay en nuestra historia literaria frecuentes casos de *frustración* cuyas motivaciones tal vez no hayamos investigado con seriedad. El caso del propio Enrique Bernardo Núñez nos plantea el problema dentro de una complejidad nada común: escribe siempre, se

expresa en todos los géneros; no traiciona, sino que acepta hasta la muerte su destino de escritor; pero es, sin embargo, un novelista frustrado, tanto más cuanto que habiéndose propuesto una formación de novelista y habiéndola alcanzado después de un arduo esfuerzo, se limita a dejarnos la evidencia de su conquista literaria en *Cubagua*, echando de una vez el cerrojo sobre la tremenda potencialidad creadora que *Cubagua* anuncia.

¿Por qué renunció a semejante gloria? ¿Por qué esquivó su destino de innovador en la narrativa hispanoamericana? Si en el ensayo, en la investigación y en el periodismo dio todo lo suyo, ¿por qué rehuyó su plenitud en la novela? Él mismo escribió cierta vez que «la verdadera tragedia del escritor está en no dejar la obra que pueda ser testimonio del cumplimiento de este deber de escritor». Y él, que tanto sacrificó por cumplir ese deber, le falló en el terreno estético, donde, tal vez, era más necesario cumplirlo. La respuesta a su enigma se la llevó consigo hasta la tumba, así como seguramente se llevó guardados en su estupenda memoria los borradores de novelas extraordinarias que hubieran llenado, quién sabe, el vacío de una novelística desamparada.

Desde el punto de vista del presente ensayo interesa analizar solo dos novelas: *Cubagua* y *La galera de Tiberio*, cuya contemporaneidad y factura literaria las separan y distancian del modelo criollista y romántico seguido por su narrativa anterior⁹.

Cubagua

Enrique Bernardo Núñez publica *Cubagua* en 1931 y se adelanta, al romper la narración lineal y utilizar la simultaneidad

9 Al lector interesado en una referencia completa de la obra narrativa del autor, recomendamos consultar el trabajo del profesor Oswaldo Larrazábal Henríquez: *Enrique Bernardo Núñez*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central, Colección Los Creadores, Caracas, 1969. Nosotros hemos intentado, asimismo, un trabajo más amplio y comprensivo de sus restantes novelas (*Sol interior*, 1918; y *Después de Ayacucho*, 1920) en el ensayo que prologa a *Cacao*, libro póstumo de E.B.N., actualmente en prensa, editado por el Banco Central de Venezuela.

de planos temporales, a recursos que solo en posteriores décadas va a utilizar la novelística hispanoamericana. En *Cubagua*, descripción y diálogo no se disponen en curso separado al modo de los cuadros blancos y negros de un tablero de ajedrez que la novela criollista ensamblada en una literatura de medio luto. La narración es una sola, con todo el lenguaje a su exclusivo servicio. Un humor fino y amargo, una ironía sin sátira y una penetración de la realidad que no se apoya en el costumbrismo pintoresco ni se vale de muletas folkloristas y que, por ello mismo, alcanza a darnos una dimensión auténtica y universalmente válida de seres y de cosas tan geográficamente ubicadas, constituyen virtudes fundamentales de esta pequeña obra maestra.

Y, sin embargo, la crítica la ha ignorado injustamente y aun la ha desconocido hasta como novela, opinión en la cual el propio autor tiene su parte. Mariano Picón-Salas apenas tiene tiempo para llamarla *coloreado libro*¹⁰; Rafael Angarita Arvelo excepcionalmente la menciona en su *Historia y crítica de la novela en Venezuela*; no hay referencia a ella en ninguna de las dos series de los *Estudios crítico-literarios* del padre Barnola; igual silencio hallamos en *Orientaciones y tendencias de la novela venezolana* de Pedro Díaz Seijas y en *Novelas y novelistas de Venezuela* de Pascual Venegas Filardo. Solo en *Letras y hombres de Venezuela* de Arturo Úslar Pietri, y en un artículo recogido en *Candideces* de Luis Beltrán Guerrero se le trata con cierta esquivia comprensión de sus valores narrativos, en una referencia de cinco líneas por Úslar y de diez líneas por Guerrero¹¹. Otra excepción es

10 «Enrique Bernardo Núñez ha escrito, como un conjuro al pasado de Venezuela (...) sus coloreados libros *Después de Ayacucho* (1921), *Ensayos biográficos* (1928), *Cubagua* (1932)». En *Estudios de literatura venezolana*, Edime, Caracas-Madrid 1961, p. 171.

11 Luis Beltrán Guerrero la llama «cuento y canto» y evoca la figura, «sirena y magia del pasado», de Nila Cálice. Nada más. Úslar Pietri, a pesar de la premura, capta bien los valores de *Cubagua*: «Un libro —dice— de prodigiosa evocación escrito en la más fina y sabia de las prosas. Una prosa preciosa y poética, pero castigada, que lejos de estorbar al relato se funde en su calidad lírica para darle una unidad excepcional». Las citas son de

Ángel Mancera Galletti, quien dedica a la interpretación de *Cubagua* un acertado capítulo en su obra *Quiénes narran y cuentan en Venezuela*; una justicia tardía para un autor que necesitaba, como todo escritor que trabaja en un mundo hostil a las letras, el estímulo de la crítica.

¿Cómo no establecieron los lectores, y más aún los del oficio literario, la increíble diferencia entre las primeras novelas de Enrique Bernardo Núñez y esta *Cubagua* novedosa, audaz y provocadora de un nuevo estilo? Tal vez esta nueva narrativa no se desarrolló porque nadie supo leer a *Cubagua*; o dicho con más justicia: la búsqueda consciente de nuevas fórmulas narrativas, que arranca del movimiento vanguardista, se habría enriquecido si, en la década de los años 30, *Cubagua* hubiera circulado más y hubiera sido leída y apreciada con mayor conciencia de sus valores técnicos y estéticos. Sucedió lo contrario y, lejos del impacto sin duda causado por *Las lanzas coloradas* (y dos años antes por *Doña Bárbara*), *Cubagua* fue tenido y gustado, entre los lectores más avanzados de entonces, como un librito extraño, evocador y fabulante, que no dejaba de ser historia sin llegar a ser novela.

El autor, que había trabajado en largos años la alquimia de su tema esencial (el secreto de la tierra) y de una técnica narrativa que respondiera adecuadamente a las exigencias del mito y la leyenda más que de la historia y que, asimismo, permitiera el entrelazamiento de los tiempos y de las civilizaciones, en un estilo de impresiones objetivas, cuya subjetividad misteriosa o mágica se diera más en la fatalidad circular de la juntura que en expresiones emotivas y apreciaciones del propio autor, debió sentir, ante la superficialidad de las noticias de prensa —muy encomiables y «sensibles» como siempre—, que andaba solo y que iba a seguir solo. Esto le sucede en tiempos de gran éxito

Candideces (L.B. Guerrero), Cuarta Serie, Editorial Arte, Caracas, 1965, pp. 158-159; y de *Letras y hombres de Venezuela* (Arturo Úslar Pietri), en *Obras selectas*, Edime, Caracas-Madrid, 1953, p. 963.

para otros novelistas que han dado obras, también novedosas, en esos últimos seis años (Teresa de la Parra, Gallegos, Úslar Pietri). Había proyectado la aparición simultánea de *Cubagua* y *La galera de Tiberio*, pero la editorial falló en su compromiso. Véanse, relatadas por el propio Enrique Bernardo Núñez, las calamidades editoriales de que padeció:

Cubagua debió publicarse en 1930, porque cada libro, al menos los de esta clase, tiene su año. No lo fue hasta 1931 en la editorial Le Livre Libre, una edición de la cual apenas circularon sesenta ejemplares en Venezuela. Es posible que el resto de la edición fuese incinerada por aquel tiempo en la Aduana. De-seaba ofrecer al lector una edición revisada y corregida de *Cubagua*, y así convinieron los editores. En carta fechada en Lima, el 19 de abril del presente año, me comunicaron que ya estaba impresa, es decir, lo hicieron tal como se hallaba en anteriores ediciones. También convinimos en que junto con *Cubagua* se publicaría *La galera de Tiberio* (Crónica del Canal de Panamá), de la misma época de *Cubagua*. Los editores hicieron caso omiso de esta condición¹².

Se acumula, de este modo, un conjunto de circunstancias adversas —editoriales, de circulación y de crítica— que debieron desanimar al autor. Añádase a esto su insatisfacción con la edición que, por fin, resuelve hacer de *La galera de Tiberio* (Bélgica, 1938), y la cual no llega a circular por impedirlo el propio autor, quien, en un rasgo de implacable autocrítica, habría lanzado la edición al fondo del río Hudson¹³. Enrique Bernardo Núñez no

12 Enrique Bernardo Núñez, «Huellas en el agua», diario *El Nacional*, 13-12-59 (recogido en *Bajo el samán*, ya citado, pp. 105-107).

13 Augusto Germán Orihuela, en su «Prólogo» a la edición póstuma, preparada por él conjuntamente con Carlos Augusto León y Guillermo Argüello, dice: «Ahora, mediada ya la treintena, tiene el dominio de su arte. Concibe y realiza con seguridad. Y sin embargo... ¡Cuánto se exige a sí mismo! Por eso, en 1938, *La galera de Tiberio* va a dar al

volverá a ocuparse en editar esta novela, pero seguirá corrigiéndola indefinidamente. Y solo la conoceremos, en 1967, a los tres años de muerto su autor. Trabajo interesante sería cotejar la versión de 1938 con la versión corregida pues, por las cuatro páginas corregidas, cuya copia reproduce la edición de 1967, tenemos la impresión de que las correcciones fueron no solo de forma, sino de contenido también.

El reconocimiento, ya lo hemos dicho, vino tardíamente, cuando el autor había sellado con su muerte más de treinta años de silencio como novelista. Tan eufórico el comienzo y tan difícil y excelente la formación y conquista de un estilo (lenguaje, tema y estructura) para no producir nada más, precisamente cuando puede dar lo mejor y cuando más lo exige esa especie de ley interna que parece regir la transformación cíclica de las novelísticas.

El breve pero acertado prólogo («Un escritor más allá de la Letra») que, en 1966, escribe Guillermo Sucre para la reedición de *La ciudad de los techos rojos*; el artículo, bajo seudónimo forzoso, que escribe Jesús Sanoja Hernández en 1967; la edición y prólogo de *La galera de Tiberio*; los trabajos inéditos y monográficos sobre *Cubagua* de Mary Ferrero y de Julio Jáuregui en nuestro Seminario de Literatura Venezolana de la Escuela de Letras (1968 y 1969 respectivamente); y la investigación prolija de Oswaldo Larrazábal obedecen, sin duda, a un despertar de la conciencia crítica sobre la obra narrativa de Enrique Bernardo Núñez, pero tales trabajos, incluido este mismo, tienen el signo póstumo de la crítica e investigación elegíacas, teñidas, sin que podamos evitarlo, con la conciencia culpable que nos ha legado el silencio cortés de sus contemporáneos.

Pero basta *Cubagua* para la memoria siempre viva de su autor. No caigamos en la trampa de cifrar los valores perdurables de este libro simplemente en los adelantamientos técnicos que, con anticipación de años, y aun décadas, ostenta dentro

fondo del Hudson» (En *La galera de Tiberio*, Dirección de Cultura UCV, Caracas, 1967, p. 20).

de la narrativa hispanoamericana. Tal yuxtaposición y simbiosis de planos temporales y espaciales, el descoyuntamiento de la sintaxis para provocar en el lector relaciones insólitas, el uso de los tiempos verbales para la conmutación realista (y al mismo tiempo maravillosa) de los siglos más distantes, de las civilizaciones más contrastantes, de los mitos recurrentes, de los dioses que retornan y de los vértigos circulares que arrebatan a los vivos y a los muertos con pasiones recíprocas burladoras del tiempo, de la distancia y de la historia.

Tanto esta técnica (verdadera metodología de lo real maravilloso) como la historia y la realidad frontal y cotidiana solo tienen, o adquieren sentido, con referencia a una dimensión distinta, más profunda y significativa y que, para encerrarla en un frasquito mágico, hemos denominado en párrafos anteriores como *el secreto de la tierra*. Tratemos de ilustrar de algún modo este asunto.

La novela comienza convencionalmente describiendo el paisaje de Margarita y mencionando algunos personajes corrientes, un juez, un empleado público, un capitalista, un médico. Menciona la Playa del Tirano y, por asociación, evoca la figura de Lope de Aguirre, con todo y cita de una crónica antigua. De pronto nos hallamos, sin sorpresa, pero sin aparente continuidad, en el párrafo siguiente:

En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible. Era el párroco, fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta de sol y las rojas flores de cedro desprendidas por el viento. Singulares versiones corrían desde su llegada al pueblo. Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente. Otros hablaban de su afición a mascar cierta hierba e indicaban un diente de caimán pendiente de su camándula. Gracias a él Paraguachí tenía dos torres y gracias a él, desde unas semanas antes, se encontraba allí Nila Cálice, hospedada en su misma

casa. Con gran beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces profundos gemidos o expresiones de amor incontenible, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del altar. Después, vestida de hombre, montaba a caballo. Se la veía a través de los valles grises, de los valles verdes, tornasolados, y en las playas deslumbradoras. La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna¹⁴.

No hay en este párrafo nada extraordinario, como no sea la situación, bien criolla, de una moza viviendo en la casa cural, y ciertos gustos contrastantes de la joven, como el arrobo místico y luego la cacería y el galope. También llama la atención la mezcla de cristianismo y superstición que rodea al sacerdote. Nada más. Y si bien es cierto que el nombre —Nila Cálice— aparece cargado de resonancias, el autor nos quita preocupaciones con el prosaísmo de la frase final. Sigamos.

En la isla hay gente enrutinada —los funcionarios, el médico, el juez, los pescadores— que hacen todos los días lo que siempre han hecho. También llegan forasteros llenos de energía y con diversos proyectos cuyo denominador común es la búsqueda de la riqueza material (minas, petróleo, perlas). Dos de estos últimos pasean en un bote, rema un pescador, Antonio Cedeño, quien dice, con hostilidad, a los viajeros:

—No importa. Pueden venir todos. Nosotros siempre quedamos...

(...) los remos no dejan señal y ellos explotan el campo donde se borra siempre el surco, igual que el viajero de hace muchos siglos cuyos pasos no dejaron huellas¹⁵.

14 *Cubagua*, Edic. Ministerio de Educación, Biblioteca Popular, N° 22 (3ª edición), Caracas, 1947, pp. 14-15.

15 *Cubagua*, p. 23.

Diálogo e imágenes tan enigmáticos nos hacen fijar la atención en una frase, casi seguida: «Hombres casi desnudos repetían gestos ancestrales». En ese momento, Leiziaga (empleado de Minas) ve a Nila Cálice en la playa, traje blanco y rojo; sostienen un breve diálogo sin mayor coherencia. En Nila hay «belleza, gracia, juventud, fuerza, altivez, todo menos alegría»¹⁶. Cincuenta páginas más adelante, de nuevo el color rojo en el manto de una reina india, Erocomay, guerrera y cazadora, impera en los bosques, y su alma «es eterna y sus ojos permanecen abiertos en las selvas, en las serranías»¹⁷.

Esto nos hace retroceder a los diálogos enigmáticos de páginas anteriores. Aquel, por ejemplo, donde Teófilo Ortega le pregunta: «—Erocomay... ¿en qué piensas?», y quien responde es Nila Cálice: «—No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida». Ortega quiere besarla, siente que ella lo besa «como en otro tiempo», pero al abrir los ojos «la vio, envuelta en la luna, atravesar el valle de las lágrimas», detenerse un instante y hacer un signo. «Una serpiente salió de entre los cardones, la siguió y desapareció por una de las ventanas».

Perseguiamos, entonces, la identidad de Nila Cálice, viajera, como Leiziaga, por el mundo civilizado (Europa, Norteamérica). En la página 68 la encontramos hija de un cacique tamanaco (Rimarina) asesinado por unos explotadores de caucho. Nila combate y se salva. Huyendo, río arriba, divisa a un fraile que leía en su breviario alumbrándose con un cocuyo. Era fray Dionisio:

Habitaron entre ruinas desconocidas, gigantescas, en medio de soledades profundas. Pasaron días sin ver el sol. Fray Dionisio comprendía sus lenguas, sus símbolos, sus conjuros. Así conoció ella el misterio de los ríos y de las islas cubiertas de palmas... En torno de Nila flotaban las canciones aprendidas en los morichales... Los remeros repetían palabras saludadoras que vuelven dóciles a las serpientes e influyen con la virtud de

¹⁶ *Cubagua*, pp. 24, 25, 26.

¹⁷ *Cubagua*, p. 84.

una piedra sobre el corazón... Fray Dionisio la convenció de la necesidad de viajar... Era preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina¹⁸.

Muy bien. Precisado el origen de Nila, nos confunde ahora el de fray Dionisio, pues antes lo encontramos hablando con Leiziaga de cierto conde milanés a quien las crónicas de Cubagua nombran como Luis de Lampugnano, un aventurero, buscador de riquezas y el cual, entre otras cosas, traía una máquina para sustituir a los esclavos en la pesca de perlas, un cinturón con diamantes y una reproducción de la Diana cazadora. Todo ello lo pierde en Cubagua, ante una invasión de miles de indios que arrasaron con la isla mientras él, oculto entre unos matorrales, contempla el desastre:

Usureros, contratistas, mercaderes, huyen en desbandada hacia el puerto y asaltan la carabela pronta a salir. Se empujan, dan gritos, imprecaciones, gimen, luchan cuerpo a cuerpo...

... La Nueva Cádiz se ha quedado sola. Del mar cubierto de piraguas se alza un clamor airado. Sus cañutos y tamboriles suenan alegremente. Los tamboriles están adornados de flores. En sus pechos, donde una heráldica bárbara agotó su ciencia, se entremezclan aves de rapiña con serpientes y cemiés. En una piragua dos manos cortadas sangran. Dos manos blancas. Una cabeza parece dormir aún en la dulzura del aire. La cabeza es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia¹⁹.

Saltemos ahora a las páginas 72 y 73. Allí nos encontramos nuevamente con fray Dionisio, quien ríe «con risa mohosa» y sus palabras «forman círculos en el silencio». Dice, sobre sí mismo, que un indio «a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio».

18 *Cubagua*, p. 69.

19 *Cubagua*, p. 48.

Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La levantó unos momentos y la depuso suavemente.

Si el lector regresa ahora y relee el párrafo con que iniciamos la búsqueda (o la comprensión) de Nila Cálice y fray Dionisio, lo encontrará cargado de significaciones y saturado de misterios que no captamos al leerlo por primera vez. De este modo, el autor ha utilizado la crónica, la leyenda, la religión, el arte indígena, los cantos, los símbolos y las supersticiones populares con una intención y un sentir que van más allá del signo, del folklore y de la anécdota, y más allá también de la psicología de personajes y la sociología de situaciones, hasta desentrañar una concepción del hombre del Nuevo Mundo y un sentido del destino indoamericano: fray Dionisio, con su propia calavera debajo del brazo, es la civilización conquistadora que resultó penetrada y dominada por las fuerzas secretas de las selvas y los ríos; a su vez, Nila Cálice es la civilización autóctona, perfeccionada por otras culturas, pero no dominada por ellas. Ellos conocen el secreto que no pudo poseer Lampugnano hace quinientos años, ni Leiziaga ahora: el secreto de la tierra, que no alcanzaron los conquistadores de ayer ni los de hoy, y en el cual un pueblo que sepa buscarlo y encontrarlo hallará la fuerza interior que ha estimulado siempre la voluntad y el heroísmo de las liberaciones. En este sentido, *Cubagua* no es una novela épica sino metafísica.

Con todo, no hay tesis expresa, sino relaciones que el lector puede establecer libremente y que el autor sugiere mediante una estructura circular simbolizada en el monje que lleva su propia cabeza bajo el brazo. Estructura que se repite en los anillos del tiempo y de los nombres: de pronto, ya aclaradas las transferencias concéntricas de un mismo personaje, comenzamos a advertir que los nombres —Cedeño, Ocampo, Cálice,

Ortega, Ortiz, Ordaz y tantos otros— son los mismos de los conquistadores, que se quedaron signando a indios y mestizos y transmitiéndoles, con la magia del signo, un resplandor lejano y un fuego perpetuo de las pasiones, ambiciones, virtudes y vicios que por siempre marcaron el paso de aquellos hombres por las islas, las costas, los llanos y las montañas de América.

El relato nos envuelve en círculos. Los círculos del tiempo: Leiziaga se queja de que, en Cubagua, solo escucha hablar del pasado y sugiere que hablen del petróleo. Fray Dionisio, por toda respuesta, señala el anillo que Leiziaga lleva en un dedo como recuerdo de un antepasado y cuya historia se remonta hasta la colonia y la conquista:

Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años²⁰.

Ese anillo de Leiziaga llegará hasta las manos de los dioses, que en una noche de ceremonias circulares inician su retorno hacia los hombres. El anillo brilla en los dedos de Vocchi, es lo último que Leiziaga percibe antes de caer rendido y, entonces, simultáneamente, «vio por última vez a fray Dionisio...», y al amanecer llamó a Nila Cálice, «pero su voz volaba inútilmente».

Los círculos del tiempo y los círculos del hombre, que cambia no cambiando y avanza devolviéndose; y los círculos del río devolviendo en un día, al punto de partida, los bergantines de Alonso de Herrera que tardaron dos meses en remontar esa misma distancia. Los huesos del capitán se quedan brillando en las riberas del Meta, como quedan en el fondo del océano los de Ordaz; pero más de cuatrocientos años después,

Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño.

20 *Cubagua*, p. 39.

Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz. Detal de Licores»²¹.

No es cierto, ni podía serlo, que *Cubagua* se subordine a la historia, sea fruto de la erudición histórica y resulte en novela evocadora por algo así como poetizar semejante erudición. Esto es no comprender ni leer siquiera dos veces o, al menos, intentar la fijación de una estructura en el sentido en que entendemos la estructura novelística: como el centro o ángulo estilístico y temático cuya geometría establece las leyes del conjunto.

Cubagua es un mito circular y reentrante, guardado por anillos de silencio («Pero el silencio está de nuestra parte», dice Nila Cálice) y bañado por los anillos azules de un mar sobre el cual «los hombres bronceados describen arcos, parábolas y van a sumergirse silenciosos». Los cantos y el silencio:

Un canto indescifrable, lento y prolongado, remonta hacia el lucero de la tarde y el silencio se hace más denso entre los cardones. Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma²².

Es ya el final. Leiziaga había llegado a Cubagua, al caer la tarde, en *La Tirana*, goleta de Nila Cálice, quien viaja acompañada de fray Dionisio, Teófilo Ortega y Antonio Cedeño. En la isla hallan a Pedro Cálice y Miguel Ocampo. Solo pasa allí una noche pero es la noche de todos los misterios. Nila aparece y desaparece, los hombres hablan lenguajes distantes, en las ruinas hay el retorno de los dioses, fray Dionisio es el cronista de sí mismo y Leiziaga es iniciado en el conocimiento profundo, en el secreto de la tierra. Al día siguiente todos han desaparecido, se habían marchado o no vinieron realmente. La realidad frontal y cotidiana se reduce, por ironía del sol, a la duración de una

²¹ *Cubagua*, p. 43.

²² *Cubagua*, pp. 94 y 95.

noche y, ya en la mañana, a la única presencia en toda la isla: Pedro Cálize, un leproso que muere lentamente. Todo lo demás es soledad. Leiziaga recuerda los encuentros, las palabras, los ritos, los símbolos y las danzas. Pedro Cálize y un perro hambriento son, sin embargo, los únicos seres que medio viven allí.

Enrique Bernardo Núñez pobló de fantasmas la soledad de *Cubagua* y de Leiziaga, que es como decir la suya propia. Utilizando un método realista, puso a conversar a los vivos con los muertos, hizo reversible el tiempo y metió a la historia en una pesadilla circular. Veinticinco años más tarde, un novelista mejicano, Juan Rulfo, hará lo mismo, consagrándose internacionalmente con su novela *Pedro Páramo*. Es muy posible que Rulfo no conociera *Cubagua*. Ya vimos que en Venezuela la conocieron muy pocos. Pero *Cubagua* y *Comala* son dos realidades insólitas de nuestra América, y Núñez y Rulfo, dos grandes escritores que supieron hallar la dimensión maravillosa (literaria y metafísica) de esa realidad.

La galera de Tiberio

En *La galera de Tiberio*, a pesar del engranaje anecdótico más preciso y del lineamiento narrativo más visible, el autor no logra aquella coherencia estructural que hemos señalado en *Cubagua* y la cual llegó a permitirle el descoyuntamiento sintáctico, la expresión hermética, el diálogo enigmático y la referencia insondable, sin quebrantar la unicidad esencial del alma novelesca, cuya presencia sentimos en cada movimiento del lenguaje.

Subsiste la teoría circular del tiempo, del hombre, del silencio y de la tierra:

—Parece —dijo señalando la ruta— que hubieran pasado treinta siglos.

Estábamos en Napoleón y de pronto nos hallábamos en el monte Albernia con San Francisco de Asís... Íbamos

del Vaticano al Yucay, palacio predilecto de los Incas. Nos reíamos de la civilización occidental y de su ridícula pretensión de convencer al soberano de un país que había nacido para ser vasallo del rey de Castilla.

—Hasta hoy —afirmé—, lo único verdaderamente nuestro es el silencio²³.

Subsiste, como radiación de la estructura circular, el miedo metafísico:

—Esta inquietud por el futuro es parecida a la que experimentamos ante las ruinas: en el fondo es una inquietud por nosotros mismos. Nos damos cuenta entonces de que nuestra vida es demasiado efímera²⁴.

Y los signos de la muerte y de la renovación son el anillo de Tiberio y su galera, ese navío fantasma que ha cruzado todos los mares del tiempo, desde los antiguos hasta hoy, siguiendo la ruta espectacular del anillo que levanta y hunde potestades, y enlaza lo presente con lo pasado para desovillar el futuro. Cuando el profesor Camphausen habla del imperialismo norteamericano, lo contempla desde la Roma de los Césares:

De Washington partían los grandes caminos a todo el continente y este se hallaba enlazado además por toda clase de comunicaciones posibles. Verdaderos ejércitos penetraban en las selvas. Catalogaron las plantas, crearon nuevas especies y emprendieron la explotación de la tierra.

Pero desde ese remoto pasado, puesto a vibrar en presente, el novelista vislumbra, antes de la gran guerra, la organización del mundo de postguerra:

²³ *La galera de Tiberio*, ya citada, pp. 41, 48 y 65 respectivamente.

²⁴ *La galera de Tiberio*, p. 72.

Había un poder único compartido entre dos o tres naciones. El sueño tantas veces acariciado se realizaba, puesto que de las conferencias y arreglos entre esos poderes resultaban las leyes y reglamentos que regían la voluntad de los hombres²⁵.

Adelanta una visión espeluznante de ese futuro que ve salir de las retortas del pasado. Su alquimia del tiempo y de la historia le dio el oro de la predicción: el profesor Camphausen, un organicista de la evolución social, prevé, con acierto admirable, la época de represión y de violencia que azotará a la tierra:

Viose entonces que muchos magnates entregaron a sus hijos y estos a sus padres. Las manifestaciones fueron disueltas. Multitudes fueron ejecutadas en masa o enviadas a regiones mortíferas...

Ardieron templos, bibliotecas, museos y otros edificios. No pasaba día sin que se ejecutaran actos de terrorismo...

(...)

...decían que todo lo que fuere la antigua fe, la antigua cultura y la vieja historia, debía desaparecer sin dejar vestigio en el alma humana.

Huelgas y sublevaciones fueron ahogadas en sangre. Los juristas aseguraban que el Derecho regía las relaciones de los pueblos.

El hombre comenzó de nuevo su lucha por volver a los antiguos descubrimientos, aun cuando tomaron en su mente formas distintas²⁶.

Ya el lector habrá captado que la postura ideológica en *La galera de Tiberio* tiene un desarrollo mayor que en *Cubagua*. En esta última el lector puede entresacar, si se lo propone, la posición antiimperialista del autor; pero, por el estilo más de sugestión (simbolismo) que de expresión abierta, y por la misma intención del autor, este aspecto es secundario en *Cubagua*. No así en *La galera...*, donde el debate ideológico y la conversación política,

²⁵ *La galera de Tiberio*, p. 54

²⁶ *La galera de Tiberio*, pp. 58, 62 y 63, 64, 66.

con inclusión de personajes reales, constituye un elemento determinante del contenido y sirve al autor para proyectar, dentro de sus espectros circulares, la imagen de América Latina, tensa en los extremos de sus dos servidumbres: la de la colonia bajo España y la de la neocolonia bajo Estados Unidos²⁷.

La diferencia en el énfasis ideológico y la mayor conciencia política que el autor manifiesta en *La galera de Tiberio* se refleja, como es natural, en el estilo. Hemos ilustrado la persistencia de recursos, procedimientos y temas que aparecen en *Cubagua*; pero ahora la narración es más escueta, lineal y hasta didáctica. Hay allí esos personajes enigmáticos que con tanta maestría sabe presentar el novelista: Darío Alfonso, el vagabundo juglar del anillo, un hombre que viene del corazón del tiempo y a él se vuelve; el profesor Camphausen, que de tanto hundirse en el pasado puede escribir una historia interminable del futuro; y Alice Ayres, que es como la encarnación de esa historia, una mujer con treinta siglos de mirada.

La novela se arquea en los diálogos politiqueros de los exiliados, regresa a la sátira (amargura sin estética) tan sobada en lo que pudiéramos llamar novelas de oposición. Se vuelve discursiva y teorizante en las exposiciones que sobre su concepción de la historia el autor expresa a través de Camphausen; y afloja hasta el lugar común en las reuniones de exiliados y en los episodios que conciernen a Conchita y a Ernestina, los cuales nos devuelven, sin transición, al mundo melodramático de *Sol interior*.

Gana en coraje y en compromiso lo que pierde en factura literaria. *Cubagua* es estética. *La galera...* es ética: como ambas fueron escritas en los mismos años, las dos expresan por separado lo que sin duda estaba unido en el ser del escritor, y cuando en la literatura se divide lo que en la conciencia es inseparable, podemos diagnosticar que se han expresado, buscando coyuntura,

27 Tanto Mary Ferrero (sobre *Cubagua* y *La galera...*) como Julio Jáuregui (sobre *Cubagua*, con referencia a *La galera...*), en sus trabajos de seminario, y merecedores de publicación, se ocupan con más amplitud que nosotros de los contextos ideológicos.

los dos términos de una misma existencia. Ética y estética tendrían que seguir, por razones del corazón, buscando coyuntura y amalgama en nuevas estructuras narrativas porque se frustra el escritor, cuyo interior unitivo no se resuelve, dialécticamente, en unicidad exterior: la novela que buscamos es la que exprema del lenguaje todos los jugos que alimentan la almendra ética y estética del hombre.

Enrique Bernardo Núñez no llegó a darnos esa novela. Tal vez el acoso de escribir en la prensa y trabajar en otros menesteres para atender las necesidades materiales, la falta de calor crítico estimulante y exigente (ese vacío de nuestra vida intelectual) y la mordedura continua de sus propias dudas, o sabe Dios qué otros motivos, impidieron que el esfuerzo, la experiencia y los hallazgos de *Cubagua* y *La galera de Tiberio* continuaran y se conjugaran en la novela que el lector presiente y cuya necesidad e incubación el propio autor intuye cuando dice que desearía «escribir una nueva versión de *Cubagua*, de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida». Toda nueva versión de una novela es otra novela y el deseo de hacerla es una exigencia absoluta de crear.

¿Sería *Atardecer sobre el mundo* la respuesta a semejante desazón del escritor? No bastan los dos capítulos publicados para emitir un juicio sobre materia tan delicada. El tema petrolero, la época de formación de una sociedad petrolizada, la ideología antiimperialista del autor, su conocimiento vivencial de todos los colonialismos y la técnica narrativa experimentada en sus dos últimas novelas son elementos suficientes para que, por siempre, las letras venezolanas se duelan de tan grave pérdida. Conservamos la esperanza de que un día alguien nos sorprenda con el hallazgo o la entrega de los manuscritos completos. Un hombre como E.B.N. no se afanaba, y hasta temía la edición en libro, pero trabajaba con tenacidad y concluía sus empresas intelectuales. Debe haber grandes sorpresas en sus papeles.

Mientras tanto, y para cerrar esta parte, queremos llamar la atención sobre la forma tan acertada con que, en dos líneas,

Enrique Bernardo Núñez sintetizó el fracaso del lenguaje para expresar al hombre: «La palabra que no llegó a expresarse quiere abrirse paso (...) El esfuerzo es tan doloroso que la expresión concluye más bien en una queja»²⁸.

El anillo de sus novelas no llegó a cerrarse, así como el trabajo de un escritor en disconformidad con la época y el mundo que le tocan, y consigo mismo, no concluye jamás. La teoría circular no funciona para el escritor porque todo escritor auténtico desenvuelve su fuego circular en espirales siempre abiertas, enlazadas, alimentadas por las propias resinas de la vida. Moribundas.

ELIPSE DE UNA AMBICIÓN DE CONTAR: DÍAZ SÁNCHEZ

Ramón Díaz Sánchez es otro de los escritores de vanguardia (Grupo Seremos de Maracaibo) empeñado en la búsqueda de una nueva estructura novelística. Un verdadero autodidacta, Díaz Sánchez es un caso admirable de disciplina literaria y dedicación al oficio de escritor, en el ensayo histórico y en cuentos y novelas. Toda su obra narrativa parece descansar sobre una idea que cierta vez emitió en una entrevista, según la cual la sociología y la historia son «la sustancia de la literatura de imaginación». Y esto viene a confirmarlo el triángulo temático de su obra como narrador: el cacao, el petróleo y el conflicto racial sustentan la trifurcación de sus novelas: de *Mene* (1936) a *Cassandra* (1957) para el tema petrolero; y de *Cumboto* (1950) a *Borburata* (1960) para el tema del cacao; y, en ambos ciclos, el problema de la discriminación racial planteado con cierta obsesiva insistencia. Los cuentos giran dentro del marco triangular ya señalado.

En el XIII Congreso de Literatura Iberoamericana (1967), el escritor venezolano Gustavo Luis Carrera presentó un resumen de su ensayo, hasta hoy inédito, sobre *La novela del petróleo en*

²⁸ «La revelación maravillosa», en *Una ojeada al mapa de Venezuela*, p. 7.

Venezuela, en el cual analiza desde una novela de comienzos de siglo, que de algún modo toca el tema petrolero, hasta las producciones de Ramón Díaz Sánchez, Rómulo Gallegos y Miguel Otero Silva sobre el mismo tema. Entre otras ideas, el autor destaca la de la inautenticidad con que la mayoría de quienes han aceptado el reto de novelar directamente sobre el petróleo han manejado los aspectos más álgidos del contenido neocolonial y las relaciones de dependencia que el problema plantea al narrador venezolano. Así, por ejemplo, Gallegos en *Sobre la misma tierra* (1943) repite, con menor fuerza que en novelas anteriores, su conocido esquema telurista antifeudal, pero deja la impresión de no haber comprendido el conflicto del petróleo en toda su dimensión dramática e imperialista. Cuando en su novela surge un poco de rebeldía, no es contra los nuevos invasores, no es contra la dominación imperial, que crea la gran riqueza ajena en el centro mismo de la miseria propia, según el propósito general de la novela, sino que esa rebeldía se manifiesta contra Adrián Gadea, un latifundista lascivo y cruel. Un tal «Míster Hardman» es el «americano bueno» y comprensivo, con una conciencia lúcida acerca de lo que la «Compañía» representa para el país explotado. El novelista pone en labios de este personaje la suave crítica al sistema que ese mismo personaje representa. Se va formando, así, en la novelística venezolana, una galería de musíúes bondadosos que parecen compensar los rigores de la acusación antiimperialista. Históricamente, Hardman no existe, como no existe el Tony Roberts de Miguel Otero Silva, ni el obrero americano rebelde en Venezuela, de Bracho Montiel (*Guachimanes*), ni los equivalentes de Julián Padrón. Como quiera que estos autores trabajan con situaciones típicas, la teoría de personajes de excepción, tan cara a la libertad estética, no deja, sin embargo, de chocar con el realismo social de sus novelas.

Un caso interesante es el de Díaz Sánchez. En 1936 escribe su novela *Mene* (Cooperativa de Artes Gráficas, Caracas, 1936), la mejor de sus obras para mi gusto de lector. Una novela de denuncia, un testimonio vívido, una fabulación veraz

o una novela-reportaje, como algunos la han llamado, esquiva la protesta panfletaria y satírica pero descubre las atrocidades de un sistema económico incrustado violentamente en el corazón de una vida rural que va desintegrándose. El libro se divide en cuatro partes de coloración diversa: *Blanco*, que se refiere precisamente al mundo rural prepetrolero, a una Cabimas campesina, de cura, jefe civil y conuqueros; *Rojo*, marco de la explosión petrolera y del reventón fabuloso de La Rosa; *Negro*, o la discriminación racial, con la historia de Engerrand Narcisus y de Phoebe, una pareja trinitaria (y el trágico incendio de Lagunillas); y *Azul*, que es tiempo de nostalgia y de retorno; los viejos recuerdan a sus muertos y los hijos y los nietos se dispersan.

Confieso, de paso, que no hay mejor curación contra los dogmas transmitidos, y aun contra las ideas fijas de una primera lectura, que la relectura cada cierto tiempo. Tanto se dijo sobre el «estilo periodístico» de *Mene*, en tono peyorativo, que me conformaba con el vago recuerdo de una lejana lectura y con que *Cumboto*, novela de madurez y conclusión de un silencioso esfuerzo, había superado aquellos reproches y dejado atrás, para las polillas de la crítica histórica, a *Mene*. Una refrescante lectura de esta novela me devuelve un buen libro, mejor que *Cumboto*, mejor que *Cassandra*, mejor que *Borburata*. Mucho de la llamada crisis de nuestra narrativa no es tal, sino decadencia de la conciencia crítica o pereza mental de lectores.

En *Mene*, Díaz Sánchez es un maestro en el manejo de los conjuntos humanos, es un novelista de masas que sabe destacar, en cada ocasión, al personaje clave. Como en *Fiebre* de Miguel Otero, no hay un dominio de la estructura novelística, acaso más bien hay un encadenamiento de narraciones que el autor va uniando mediante el enlace de personajes secundarios; las historias pasan de una a otra juntándolas como los entarimados de madera juntaban las casas de Lagunillas, aquella ciudad febrilmente improvisada sobre el agua, cuya locura colectiva y movilidad infernal es uno de los mayores logros de la obra. El petróleo, a lo lejos y en el fondo estratégico de la novela, es la

razón de que se mezcle, sin armonía ni entendimiento, una masa humana tan dispar. Lo que Úslar no pudo dar sobre Caracas como ciudad de contrastes, de locura y de violencia (*El laberinto de Fortuna*), con su fondo lejano de petróleo, está allí en *Mene*, con una técnica que no puede ser ignorada por quienes hoy se dediquen a tal propósito.

Es cierto que el esfuerzo decae hacia un final que no remata (esta es la falla estructural), y que de pronto, sobre todo al comienzo, una adjetivación exuberante descubre sus ataduras con la retórica del modernismo, pero ello no predomina sobre el estilo directo y tajante, ni sobre las excelencias narrativas en la presentación de personajes, ni sobre esa facultad sintética —¿será eso lo periodístico?— que acerca esta obra al interés del lector de nuestros días.

Mene no tiene antecedentes en la novelística venezolana; como *Las lanzas coloradas*, como *Cubagua* y como *Canción de negros*, está lejos del modelo típicamente criollista, le debe poco al modelo galleguiano y el autor se desenvuelve con audacia, abriéndose paso por sí mismo.

No podemos afirmar esto de su narrativa posterior. No podemos trazar entre *Mene* y las novelas posteriores del autor un cordón ascendente que las enlace porque se trata de dos cosas distintas, casi diría que voluntariamente distintas. *Mene* (1936) y *Casandra* (Edic. Hortus, Caracas, 1957) tratan sobre un mismo tema y en el propósito del autor forman un ciclo (tal vez la parte de un ciclo que dejó sin concluir) cuyo eje vertebral es Joseíto Ubert, el aventurero enriquecido de *Mene*, y el hijo, el otro José Ubert, que de una etapa mística y revolucionaria (*Casandra*) se perfila hacia una de entrega, de derrumbe moral y de nuevorriquismo. Me atrevo a asegurar que esta última etapa se hallaba en preparación por el autor; no sé si lo desanimó la crítica adversa a *Casandra*.

Díaz Sánchez tenía, sin duda, un envidiable don fabulador; sus libros de ensayo tienen la gracia del discurrir contando y su *Guzmán...* logra la difícil armonía del rigor histórico y la anécdota. Da la impresión, sin embargo, de que lo narrativo

fuera penetrando cada vez más en lo histórico y, a la inversa, que lo histórico (y sociológico) fuera interviniendo progresivamente en la obra narrativa. Por este camino es posible que Díaz Sánchez anduviera en búsqueda de una expresión integral que amasara las dos vertientes de sus escrituras: la ficción pura estaría dejando a un lado cosas que el historiador consideraría muy importantes y, a la vez, el frío registro de los acontecimientos y de las relaciones entre hechos reales podría dejar sin vida una materia que al conjuro del narrador se tornaría tormentosa. Es una hipótesis que arriesgo para explicarme ese paso de la novela-novela a la novela-ensayo, paso que es evidente en el tratamiento del tema petrolero en lo que va de *Mene* a *Cassandra*; y en el tratamiento del tema del cacao en lo que va de *Cumboto* (1950) a *Borburata* (1960). Veamos uno y otro caso.

Mene es una obra realista y vivencial. El autor la escribe fundándose en su experiencia directa como empleado en un campo petrolero y es, además, objetiva en el registro de ciertos acontecimientos reales; sin embargo, *Mene* es ficción en el sentido estético de la palabra: el autor no imagina el paisaje ni los escenarios, pero inventa los personajes, crea las situaciones y no interrumpe el tiempo novelesco ni con interferencias, ni con sociologías, ni con el simbolismo galleguiano. El relato es tenso y mantenido casi hasta el final, cuando decae aquella tensión y mantenimiento en una serie de cromos nostálgicos, plenos de tristeza, de soledad, de fuga, de mundo terminado y sin esperanza; pero sin el vigor característico del cuerpo entero de la narración. Lo importante, en todo caso, es que el autor, como buen narrador, supo crear personajes en circuitos cerrados hasta conformar un mundo imaginario, poliédrico y convincente en la rotación de sus facetas. Después, Díaz Sánchez teoriza. Divide la historia petrolera en tres etapas: la del descubrimiento y comienzos de la explotación comercial (a la cual correspondería *Mene*); la de finales de la dictadura de Juan Vicente Gómez y comienzos de una nueva etapa (para la cual planea y realiza *Cassandra*), y que él denomina *etapa mágica*, por las interpretaciones

sibilinas que entonces se hacían sobre el petróleo; y una tercera fase, práctica y racionalista, la de la ciencia y la técnica, la de la gran renta petrolera con regulación de relaciones obrero-patronales y en camino a la explotación directa por la nación (a esta fase correspondería una novela que el autor no llegó a darnos). Al racionalizar de este modo su temática, Díaz Sánchez agudizó su visión sociológica y, para reforzarla, penetró científicamente en el conocimiento de los misterios del petróleo, pero esto perdió al novelista. El punto de vista mágico del narrador (los papeles de José Ubert, hijo) resultaba estupendo para avanzar sobre *Mene* con una técnica de realismo maravilloso que Díaz Sánchez alcanza mediante una feliz combinación del paisaje trepidante, los ambientes nocturnos (callejuelas y pantanos cerca del lago) y la locura de Casandra, hedionda, repugnante y misteriosa, arrastrando al pequeño nieto a la degradación de su alcohol y de sus imprecaciones. Hasta el simbolismo resultaba convincente: Venezuela era una loca sucia y andariega que se alcoholizaba y alcoholizaba a sus hijos.

Pero la concepción histórico-social de Díaz Sánchez necesitaba, para su expresión dialéctica, contraponer a la ingenuidad mágica de José Ubert la interpretación científica de Mister Walter. Y aquí la dialéctica quebrantó al arte y se metió de lleno, como un río ancho y sin puente, a través de la novela, que comenzó a naufragar en dos orillas, ahogada por un fichero fatigante de geología e ingeniería del petróleo, tanto más innecesario cuanto que su contenido es el contenido de los folletos de divulgación de las propias empresas.

Comprendo bien lo que Díaz Sánchez quería. Estaba dominado por la idea apostólica de crear una conciencia revolucionaria de auténtico nacionalismo y de defensa de lo nuestro sobre la base del conocimiento científico y del dominio técnico. Esta es su gran verdad. La doble ingenuidad de su expresión fue, sin embargo, extenderse didácticamente en clases elementales de petróleo y poner la siembra de aquella conciencia en manos de un gringo.

Díaz Sánchez escribe *Cumboto*, su segunda novela (Editorial Nova, Buenos Aires, 1950), a los catorce años de haber escrito la primera. Dijimos que en esta el autor transita caminos propios, con voluntad de desprenderse del modelo tradicional llegado hasta Gallegos. En *Cumboto* retorna con una mayor cultura literaria y artística, se advierte un estilo más vigilado y, sin duda, hay una estructura novelística mejor lograda en cuanto al ligamen y función de las partes en su relación con el núcleo central, que es el conflicto y armonía de razas simbolizado por el hombre blanco y su sombra negra. Pero esa estructura paga tributo al modelo tradicional del cual se desligaba *Mene*. Díaz Sánchez, después de una larga ausencia narrativa, retorna —como lo hará Miguel Otero Silva con *Casas muertas*— a un modelo que él mismo había superado en su juventud.

Pero *Cumboto* es *cuento de siete leguas*, es obra de vuelo mágico y poético, fábula de calor selvático, de humillados y ofendidos, de dramas lentos y profundos en penumbra de casonas y en ranchos donde el amor cura las llagas. El simbolismo final (a Díaz Sánchez lo atrae mucho el simbolismo racial y telúrico) con que el autor intenta un enlace de razas y culturas resulta forzado y ciertamente artificioso, pero este descabro no alcanza a derribar la hermosa arquitectura lograda por el amor de Díaz Sánchez a su pueblo, conjugado con profundas vivencias de infancia y con la nostalgia de personajes humildes y soberbios que poblaron un mundo ya remoto.

La transición de ese mundo esclavista y feudal a un sistema moderno de capitalización agrícola como efecto de la riqueza petrolera, es el eslabón nuevamente racional en este segundo ciclo que continúa con *Borburata* (Edit. Nova, Buenos Aires, 1960). Como en el caso del petróleo, aquí también entran en juego tres fases históricas: el pasado colonial («grandes cacaos»), el período de transición, del cual se ocupa la novela; y la proyección futura. Estos planos temporales se entremezclan con dos lugares, Caracas y Borburata: lo que la primera significa como nostalgia y como decadencia, la segunda lo conserva

y lo proyecta como pasado y como posibilidad. Continúa el método psicológico iniciado en *Cumboto* (ver Oscar Sambrano Urdaneta, *Apuntes críticos sobre Cumboto*, Boconó, 1952), pero sometido y perfeccionado en función del interés narrativo y de la factura estética.

Borburata, como *Cumboto*, retorna a un esquema anterior a *Mene*, parecido esta vez al esquema de *La trepadora* de Gallegos y, como en *Casandra*, Díaz Sánchez acude al procedimiento didáctico del fichero (origen y evolución de la economía cacaotera); solo que ahora el sentido ensayístico es menos pronunciado o, quizás, la materia es más novedosa o evocadora que en el caso anterior, lo cierto es que la novela no se escinde en dos orillas. En *Borburata*, el escritor logra una difícil armonía entre el criollismo (la protagonista puede bien cotejarse con las heroínas civilizadoras de Gallegos; civilización y barbarie; mestizaje) y las exigencias de la narrativa contemporánea (ni costumbrismo, ni sátira, ni reformismo), alcanzando un realismo equilibrado de tono y sombra flaubertianos. Cotejen ustedes *Borburata* con *Los burgueses* de Sylvina Bullrich, y verán que, en contenidos que se tocan, *Borburata* es superior. ¿Andaba equivocado Ramón Díaz Sánchez en su afán de fundir en una sola expresión ambivalente las escrituras del narrador y del ensayista? Ahí está su obra como testimonio de la autenticidad de esa búsqueda y como antecedente y lección para el difícil intento de la novela-ensayo, una experimentación que, en Venezuela, está esperando todavía. La muerte impidió que Díaz Sánchez completara su ciclo novelístico, pero nadie dirá de él que fue un escritor frustrado: escribió desde su iniciación en el grupo Seremos, ganado por la sugerente pasión de las metáforas insólitas, hasta las vísperas mismas de su muerte, ya ganado su estilo por la serena bondad del río caudaloso a término de mar profundo.

LAS CONTRADICCIONES DE ANTONIO ARRÁIZ

Yo soy fuerte y grande y tengo la cabellera hirsuta
flotando al viento.

(*Áspero*)

Mano pequeñita, cortos dedos sabios,
lengua vibradora, meliflua y maestra.

(*Parsimonia*)

En poesía y en narrativa, Antonio Arráiz es una contradicción creadora, un autor de grandes aciertos y de grandes caídas. *Áspero* es un libro de poemas publicado en 1924, cuyo lenguaje feroz, tajante y austero rompía abruptamente con la imaginería modernista y, en su raíz telúrica, se tocaba por el Norte con Walt Whitman y por el Sur con Vallejo. Algunos años después, el poeta publica *Parsimonia*, libro irregular donde los bríos de *Áspero* alternan con delicias orientales, exóticos dromedarios, faunos y finas siluetas marfilinas. Lo mismo acontece con sus novelas: *Puros hombres* (Cooperativa de Artes Gráficas, Caracas, 1938) es, como su propio autor lo llama, un libro brutal, su tema es la cárcel, y no por cierto la de los políticos, sino la de los delincuentes: *Puros hombres*, en narrativa, corresponde al lenguaje de *Áspero* en poesía. Algunos años más tarde, Arráiz publica su segunda novela, *Dámaso Velázquez* (Edic. Progreso y Cultura, Buenos Aires, 1943), cuyo título en ediciones posteriores cambió por el de *El mar es como un potro*, novela irregular en que costumbrismo y folklore alternan con el preciosismo de palacios poblados de pavos reales y mujeres de refinamiento orientalista (de nuevo *Parsimonia*); con todo, en estas dos novelas Arráiz prescinde del modelo tradicional, al cual regresa en su tercera y última novela, *Todos iban desorientados* (Losada, Buenos Aires, 1951), novela a todas luces anacrónica.

Este es un libro brutal

Comencemos con *Puros hombres*. El simple hecho de que el autor anteponga una advertencia en la cual confiesa su vacilación para publicarla porque se trata de una literatura brutal, es claro indicio de la violencia del estilo y del asunto de *Puros hombres*:

Este es un libro brutal, desarrollado en un ambiente sórdido y violento, entre hombres primitivos... El lenguaje que hablan estos hombres está calcado sobre la realidad... Este libro es la cárcel.

Ciertamente, el lenguaje que hablan los personajes de esta novela no atraviesa filtros estilísticos: es lento, parco, duro hasta en la expresión de la ternura. Arráiz no busca en las formas del lenguaje popular el lado pintoresco ni la vena cómica para sacarle partido turístico; nada del «color local» ni del «sabor de la tierra», sino camino adentro del lenguaje, buscando las zonas abisales de esos hombres que pueden matar a sangre fría a un niño y luego enternecerse hasta la compasión por cualquier malaventura de un amigo o ante la pequeña herida de un animal.

Es, asimismo, una novela de antihéroes. En *Puros hombres* no hay personaje principal, ni maniqueísmo entre el bueno y el malo o entre villanos y héroes. Es una novela de los de abajo, lo cual rompe con la tradición de personajes «cultos» o descendientes de próceres, tan frecuentes y casi obligatorios en las novelas anteriores al año 30. Esto explica, en cierto modo, la profusión de personajes que llena el estrecho ambiente de la novela, aunque la sobreabundancia de nombres no podemos reputarla como virtud sino como defecto, muy característico, por lo demás, de las obras de Antonio Arráiz, pues lo que en *Puros hombres* puede justificarse por la intención anotada, en *Todos iban desorientados* llega hasta el abigarramiento.

No es, entonces, una novela de personajes principales y secundarios: el autor los maneja en diversos planos, alternando su importancia, sin destacar a uno sobre otro; por ello resulta incómoda la llegada y presencia del intelectual (Gonzalo Ibarra) en la segunda parte de la novela. El autor no inventa nada porque, en la sordidez de aquellas cárceles, la violencia y el terror reales sobrepasan la capacidad imaginativa de fingirlos. El bachiller Gonzalo Ibarra, que tampoco es inventado porque en cierto modo es el autor, sería el único personaje un tanto adherido al relato como tributo al ideal reformista de la novela tradicional: el bachiller Ibarra introduce reformas en el calabozo y da lecciones prácticas de democracia representativa y nos resulta, en estos menesteres, si no falso, muy poco convincente. Lo auténtico está, más bien, en el campesino que después de escuchar con humildad todas las lecciones anticaudillistas quiere ofrecerle un testimonio de reconocimiento y de lealtad llamándolo «mi jefe».

Puros hombres es novela de un solo ambiente sostenido —la cárcel— y aliviado, sin embargo (como se alivia, también, la vida del preso), con frecuentes evocaciones del ambiente rural o urbano de los personajes. El tema fundamental es la Venezuela carcelaria del despotismo en la época de Gómez, pero el tema subyacente es una sociedad de base agrícola, atrasada y paupérrima, bajo el azote de la dictadura.

Escrito sin contemplaciones ni mojigaterías, el relato alcanza escenas de intenso dramatismo como aquellas de la muerte en la cárcel por causa de la tuberculosis, de la locura o del frío deseo de asesinar. No hay pretensiones ideológicas, no hay discurso sociológico y, por ello mismo, es más auténtico el mensaje: brota de los hechos, de la narración, del espectáculo. Se ha hablado de *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra como una de las fuentes de este libro, y no es así. Pocaterra escribió su extraordinario testimonio logrando una magistral combinación de ensayo, biografía y novela: discurre largamente, enjuicia personajes, interpreta situaciones

y se pone a contar, de pronto, con ese don suyo de buen narrador. Arráiz hace solo novela; no hace ensayo, no increpa, no juzga: presenta. Los dos tratan sobre el mismo tema y en ambos ese tema es vivencial, pero desarrollan obras muy distintas. Siempre me ha llamado la atención la casi unánime opinión de quienes se han ocupado de *Puros hombres* al señalarla más como alegato y condena y protesta contra el terror y el vejamen carcelarios, que como obra de arte literario. Esta impresión es la mejor prueba de que la técnica seguida por Arráiz en cuanto a no interferir con discursos de denuncia y de protesta, sino de presentar a la distancia la vida de los hombres en la cárcel, dio su mejor fruto al provocar en los lectores un sentimiento de protesta y de condena. La única parte donde Arráiz interfiere es, por ironía, en el prólogo. La novela, en cambio, es eso, novela.

La historicidad del tema ha pasado en su significación más superficial, pero sigue vigente la lección narrativa de Antonio Arráiz: el novelista verdadero es aquel que escribe una buena novela; y el novelista verdadero y revolucionario es aquel que con su inconformidad y su denuncia no lanza un manifiesto sino que escribe una buena novela.

Y la lección del lenguaje. En *Puros hombres* no hay «prosa poética» sino lenguaje hirsuto, como conviene al tratamiento de la violencia. El autor despoja la frase de adherencias no esenciales (lo contrario de lo que hará en *El mar es como un potro*), y sin embargo, de la palabra no dicha, de la escena trazada con rasgos firmes y precisos, se eleva como un vaho la emoción que nos conmueve, y se establece la tensión poética. Como sucede, por ejemplo, cuando de las almas más oscuras e insensibles va surgiendo sin mentira la bondad, la ternura y la solidaridad.

Antonio Arráiz, como Dostoievski, nos ha hecho vivir intensamente uno de los momentos más grandes y conmovedores de la raza humana: la ráfaga de minuto en que llora en silencio un criminal.

El mar es como un potro

Aun cuando *El mar es como un potro* (o *Dámaso Velázquez*) es, al parecer, la última novela de Arráiz (pues tengo información de que *Todos iban desorientados*, de publicación posterior, fue sin embargo escrita con anterioridad), sé por noticia de Juan Liscano, en el prólogo a la *Suma poética* de Arráiz, que, al menos, el esquema o la idea de la novela del mar fue prevista en la cárcel.

En *Parsimonia* y en *Cinco sinfonías*, obras poéticas, el autor desarrolla hasta la fusión mítica la dualidad hembra-tierra; en *El mar es como un potro* se va a desarrollar, también hasta la identidad mítica, la dualidad hembra-mar. Lo curioso es que la novela se inicia con una inconsecuencia del autor hacia el símbolo que va a dominar, más adelante, el desarrollo novelesco: el mar comienza siendo masculino, *es como un potro*, y ese potro cabalga a lo largo de las costas luminosas de Venezuela. En lo cual Arráiz fue seducido, tal vez, por la fuerza poética de la imagen masculino-femenina de mar y tierra, tanto más explicable cuanto que él viene de identificar a la amada con la tierra, hasta el punto de confundirlas en un mismo y complejo sentimiento erótico-telúrico: el mar le ofrecía la posibilidad de verse encarnado en él y de realizar, sobre el mapa de América, la posesión total, monstruosa y anhelada.

Pero el mar impone, a poco andar, su condición sinuosa, perversa y femenina. Es, entonces, como la tierra, *naturaleza*. Es la mar. El paralelismo será, en adelante, entre el mar que esconde riquezas, seres tenebrosos, abismos insondables y la mujer que esconde placeres infinitos, traiciones y zonas del alma ocultas para el hombre. Sí, el mar puede ser como una mujer, tanto en la superficie de su gracia móvil como en los abismos sin luz; pero la lectura de los capítulos dedicados a tal simbología me dejan la impresión de que Antonio Arráiz conocía mejor al mar que a la mujer. La pintura del mar (desde la plataforma hasta los fondos imponderables), los colores del mar, la enumeración de sus bestias, el catálogo minucioso de las

formas de vida, todo ello hace de esta novela un delicioso canto marino, un poema que es lírico y es épico, odiseico, pero que falla en el cotejo con el alma femenina al caer en una retórica simbólica ya agotada por los modernistas. Desde el punto de vista técnico, y en lo que atañe al desarrollo del paralelismo hembra-mar, Arráiz está por debajo de lo que él mismo había alcanzado en poesía (con la fusión mítica de tierra y hembra) y, en su preciosismo, regresa hasta *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez.

El mar es como un potro se desarrolla en tres estadios diferentes: uno real, costumbrista y folklórico; uno real documental; y uno artificial y exótico. El primero está formado por las escenas de la vida cotidiana de los pescadores y de la gente corriente de mar y tierra en la isla de Margarita; el segundo está formado por el conocimiento exhaustivo y el manejo admirable que el autor demuestra, tanto en la práctica y jerga de las faenas cuanto en el dominio científico de las cosas del mar (fauna, arte náutica, historia) y en la penetración y memoria de las ocultas vertientes de la sabiduría popular, lindando esto último con el primer estadio. Antonio Arráiz era un enciclopédico, rasgo que en algunos aspectos lo acerca a Carpentier. El tercer estadio está formado por las cinco bellezas femeninas cuyas sonrisas giran alrededor de Bellamar, un exótico palacio que me recuerda esos paraísos de cartón de ciertos filmes sobre los mares del Sur. Estoy convencido de que todo este artificio, muy próximo a lo cursi, viene de una herencia mal asimilada de Rubén Darío, de la cual no pudo y muy probablemente no quiso liberarse el autor.

El problema a resolver por el narrador era no tanto el de fusionar estos diferentes estadios, sino el de ponerlos al servicio y en el interés de una estructura narrativa, es decir, el de convertirlos en partes necesarias y funcionales de un todo coherente, y ¿cuál era ese todo coherente? Creo que el autor perseguía, no una novela realista en el sentido galleguiano de novela telúrica (aunque es fácil registrar la influencia de *Canaima* en las escenas de la selva del capítulo «Canta o ruge el mar»), ni

tampoco un mundo fantástico o exclusivamente legendario. Buscaba expresar uno de sus temas favoritos, el del trabajo rudo y la vida sencilla del pueblo laborioso; y como se trataba de trabajadores del mar, buscaba expresarlo en un marco de aventura temeraria, de encuentros insólitos y de la magia que circunda al hombre cuando se entrega a la fascinación oceánica.

Alcanzó la fusión del realismo cotidiano (costumbrismo y folklore) con el realismo documental. Las enumeraciones frecuentes de la fauna y de la flora, los colores del mar y sus matices infinitos, las formas y manifestaciones de la vida submarina, todo ello no está manejado como enumeración fría ni como estadística literaria, sino con lenguaje alucinante que, señalando con extrema precisión seres y cosas, va descubriendo un mundo mágico y lo va incorporando y enlazando con el mundo cotidiano del viejo Pañol, sabio en el mar; de Néstor, sabio en historias; del indio Crispulo, de ojos oblicuos como su intención, y de los hermanos Merchán, marineros por fuerza ancestral. Hay enumeraciones de colores, de peces y de pasos detallados en la ejecución de las faenas, que recargan la narración con cierto exagerado alarde enciclopédico, pero este defecto se compensa con la florescencia barroca de un lenguaje sin duda novedoso y precursor.

Entre una y otra faena, y aun en el trabajo mismo, los pescadores cuentan episodios fantásticos de luchas de hombres y animales, hablan de monstruos que nadie ha visto, rememoran leyendas y van cubriendo con velos de misterio los hechos de los hombres. Lo real maravilloso logrado por Arráiz gracias a la penetración con su tema y a la sensibilidad que logra subordinar el documento a la poesía, se enlaza con este mundo cotidiano de mitos y leyendas para mantener, dentro de los límites de un realismo mágico, la convivencia trémula entre lo que se ve y lo que se imagina, entre la dimensión aparente y la desconocida.

Es aquí donde interfiere el tercer estadio: el ambiente exótico del palacio de Bellamar —un palacio de mármol en un cerro de Margarita— y las seductoras mujeres-ninfas que

forman la corte de Charito, esposa de Dámaso Velázquez y reina fastidiosa y fastidiada de aquel solitario esplendor. La descripción del palacio, con su «amplio y elevado peristilo de columnas jónicas», rodeado por una profusión de flores y de aves del trópico, hace pensar en un templo griego enclavado en las lindes de una selva frente al mar. Algo así como un «Petit Trianon» que el mal gusto de un poderoso nuevo rico embutiera en una sorprendente y ruborizada colina al fondo de Porlamar. El contraste irritante, y el artificio, es advertido por el propio autor, quien lo excusa como una manifestación de las extraordinarias contradicciones del carácter de Dámaso. Los salones amoblados con terciopelos y damascos, la profusión de trajes y de joyas descritos con morosidad, la esclava negra y el baño vespertino de la niña Charito en la alberca de mármol son ecos falsos y lejanos del *Azul* de Darío y de los *Cuentos de color* de Díaz Rodríguez.

Este ambiente, las amigas de Charito que junto con ella forman el coro de ninfas desnudas y danzantes en un envidiable rincón del mar Caribe, los parlamentos poéticos, todo forma un plano decorado con símbolos de belleza plástica que aparece pegado con saliva de cisne sobre una geografía humana sudorosa y abrupta. La novela pierde autenticidad y vigor, y no acierta Fernando Alegria (*Breve historia de la novela hispanoamericana*, Andrea, México, 1959) cuando sostiene que la novela «no pierde jamás su autenticidad americana» (p. 268). La verdad es que eso que he llamado un tercer estadio, decorado con cursilería, contrasta visiblemente con el vigor y la belleza de los otros dos, y se queda como un jardín colgante, voluptuoso y exótico, perturbando la coherencia impuesta por la fusión de planos dominantes y desgraciando a una obra que merecía mejor suerte.

Probablemente Antonio Arráiz no conocía *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, quien había trabajado con éxito una idea similar a la de Arráiz, como es la del enlace de las mitologías del viejo y del nuevo mundo. Enrique Bernardo Núñez, en el mismo escenario de *El mar es como un potro* (Margarita), identifica el mito de Diana Cazadora con el de Nila Cálice

y enlaza, con la técnica del tiempo circular que aprendió en Vico, los misterios, las ceremonias y la angustia penumbrosa de religiones y de razas separadas por el espacio y por el tiempo. Si Arráiz hubiera conocido y estudiado esta solución de Núñez, diez años atrás, la habría aprovechado profundizándola de acuerdo con su temperamento y sensibilidad. Lástima fue.

Pero hay, con todo, un gran acierto en *El mar es como un potro* y sería injusto no colocarlo en la balanza. Me refiero a Dámaso Velázquez como personaje (véase Edoardo Crema: *La creación de una leyenda*, Cuadernos A.E.V., N° 83, Caracas, 1954); su presencia física al final de la novela fue un gran riesgo que corrió el novelista porque el interés y la fuerza del personaje son logrados mediante el difícil procedimiento de mantener al personaje físicamente alejado del espacio inmediato de la novela, pero conservándolo presente y vivo en los pensamientos, palabras y obras de los personajes que ocupan ese espacio. Dámaso no está en ninguna parte y está en todas, nadie lo ve pero todos lo mencionan con temor, con devoción, casi nunca con afecto y algunas veces con curiosidad. Domina sobre el mar Caribe, desde Trinidad y Tobago hasta La Goajira, y es dueño de los mejores y más veloces barcos que por allí navegan, extiende sus empresas tierra adentro, desde la costa hasta la selva, y su riqueza es inagotable. Las mujeres traen sus hijos desde lejanas islas para que Dámaso se los haga hombres. Es generoso en sus dádivas y terrible en sus castigos. Comparte el reinado del mar con la Virgen del Valle. Dámaso es dios, un dios caribe.

Y sin embargo, es un personaje que no violenta la verosimilitud de la novela. Hay en esto una paradoja: Charito es una simple cumanesa casada con un hombre rico y atrabiliario que la encierra en una mansión lujosa y cursi. A fin de matar su aburrimiento, esta señora invita con frecuencia a varias amigas vecinas, bien para veladas donde participan otros amigos, bien para darse un baño en el mar. Ni los personajes ni las situaciones así vistas podrían ser más naturales y corrientes. En cambio, Dámaso Velázquez, tal como lo hemos perfilado, se

ofrece como un ser extraordinario, que realiza empresas increíbles y que en cierto modo encarna una deidad caribe: un personaje bien difícil de presentar y hacerlo aceptable realístamente.

Creo que la paradoja se explica por la utilización de dos procedimientos (y lenguajes) diferentes y contradictorios. Así, la técnica para presentar a Charito y su mundo sensual y pagano (pánico) petrifica el *símbolo en alegoría* con un lenguaje preciosista y anacrónico, por lo cual este universo no convence, es falso. La técnica, en cambio, para presentar el otro universo mitológico (caribe), basada en el poder omnisciente ejercido por un personaje lejano a quien nadie ve pero a quien todos obedecen y sienten sobre sus voluntades, es un procedimiento en el cual el realismo costumbrista y el documental van creando una atmósfera de magia veraz, de maravilla auténtica, de sensibilidad motivada por el lado misterioso de las cosas, en cuyo clima de tensiones la sola mención del nombre de Dámaso Velázquez conmueve de diversa manera a los habitantes de su mundo y estremece el corazón del lector, que ya conoce los estados de gracia y de culpa de quienes presienten y esperan la fatalidad del premio o del castigo. Dámaso Velázquez es el destino implacable.

Una novela tardía

Me refiero a *Todos iban desorientados*, novela que el autor posiblemente ya había escrito en 1941, pero que solo publicó diez años después. De haberse publicado en la primera fecha, solo habría tenido un antecedente temático en *Fiebre*, de Miguel Otero Silva; publicada en 1951, esta novela aparece tardíamente cuando, después de *Fiebre*, habían trabajado sobre el tema otros novelistas, incluido Rómulo Gallegos con *El forastero* (1942). Desde el punto de vista estético no hay problema, puesto que no hay temas oportunos e inoportunos, sino mal o bien, peor o mejor tratados.

¿Cómo trata Arráiz el tema de la rebelión estudiantil, y de la conspiración civil y militar de los años 28 y 29 contra

Gómez? La novela sigue una línea documental alrededor de los episodios que se iniciaron con la inquietud estudiantil frente al prolongado despotismo del gobierno de Gómez, el contagio de esa inquietud a un grupo de civiles idealistas y la ingenua y excesiva confianza que unos y otros pusieron en los métodos del caudillismo militar para derrocar, precisamente, lo que era producto del militarismo caudillesco.

La línea documental va dando la técnica narrativa: el escenario es una ciudad de Venezuela, a la cual el autor llama Aldovea para no identificarla geográficamente. En esta pequeña ciudad todo es rutina lugareña hasta el momento en que llega un estudiante que viene huyendo de Caracas y cuya presencia y entusiasmo revolucionario ponen en movimiento la inconformidad y el espíritu de rebeldía apagados hasta entonces en los habitantes de Aldovea. Es, curiosamente, la misma técnica de Gallegos en *El forastero*, donde la acción transcurre en una ciudad no identificada y comienza, precisamente, con la llegada de un extranjero enigmático que estimula el movimiento conspirativo y después desaparece, como va a suceder con el estudiante de Caracas en la novela de Arráiz (y como sucederá con el extranjero que prende la mecha conspirativa en *Cassandra*, de Díaz Sánchez). Es posible que estos autores hayan sido impresionados por la teoría unanimitista creada y aplicada en la narrativa por Jules Romains y la cual parte de una convicción en la *unanimitad, uniqueness, totalismo o totalidad* de cualquier grupo humano. Las emociones y sentimientos colectivos trascienden y avasallan a los individuales y conforman una fuerza mayor. La función del individuo en la vanguardia sería la de impartir lucidez (crear conciencia, concientizar el grupo) sobre la potencia real de aquella fuerza mayor y estimular las acciones consecuentes. En *El burgo regenerado*, Romains narra el caso de una comunidad que despierta de su letargo gracias al estímulo de una idea revolucionaria. La novela de Arráiz transcurre en un ambiente clandestino de conspiraciones nocturnas, de lealtades y traiciones, debilidades y firmezas, en cuyo juego dramático se van poniendo de relieve las virtudes y vicios de una comunidad

en la cual termina imponiéndose el idealismo heroico sobre el miedo y las comodidades.

Como en ninguna de sus otras novelas, en esta, Arráiz cae en los defectos de la elocuencia histriónica, el estilo sermoneador y sentencioso y los continuos discursos de corte sociológico y reformista.

El tema político-social (y la novela es fundamentalmente eso) está tratado con veracidad, y ha sido quizás el apego a los acontecimientos y a las personas reales que inspiraron el relato, un factor limitativo de la libertad y ciego desenfado de que la narración carece. La novela se desenvuelve en diálogo continuo. Hay en esto un verdadero alarde pues capítulos enteros son contruidos con una técnica casi teatral y buen dominio del lenguaje coloquial. A veces, y ello por la misma abundancia de parlamentos, las conversaciones se pierden, no ya en divagaciones sociológicas sino en diálogos intrascendentes que realmente carecen de interés para la narración y, al contrario de lo que sucede en *Puros hombres*, aquí quebrantan la economía de la novela.

Todos iban desorientados porque la dirección que buscaron no era correcta, porque una revolución no es obra de una vanguardia solamente, porque confiaron candorosamente en una especie de logia del idealismo y porque no todos eran puros y leales. Antonio Arráiz despliega en esta su última novela, toda aquella pasión de patria que se vuelca en su poesía de *Parsimonia* y *Cinco sinfonías*. El tema de la rebelión universitaria contra la tiranía de Gómez se había quedado atrás solo en su física cronología: como experiencia social y como lección humana, moral y política conserva intacta su ejemplar vigencia. Novelar sobre ella con autenticidad no es, entonces, un anacronismo. A pesar de sus fallas estilísticas y del ingenuismo de sus parlamentos, *Todos iban desorientados* cumple, en el ciclo narrativo de Antonio Arráiz, aquella vocación de amor y de entrega a su tierra y a sus gentes con la cual comienza la poesía de *Parsimonia*: «Quiero estar en ti, junto a ti, sobre ti, Venezuela, pese aun a ti misma».

QUÉ BUSCABA MIGUEL OTERO SILVA

Ya concluido este subcapítulo, apareció una nueva edición de *Fiebre*, primera novela de Otero Silva (1939), ahora editada por Tiempo Nuevo, precedida de un prólogo y de las respuestas a una encuesta sobre la «generación del 28» entre integrantes de la misma. La mayor novedad de la nueva edición son, sin embargo, las correcciones del autor a su novela primogénita y las cuales él mismo justifica como una tarea («irremplazable procedimiento de cirugía») que debió haber realizado tiempo atrás debido a la irregularidad (tiempos de persecución y exilio) con que fue escrita. Se trata, dice M.O.S., de despojar el libro «hasta donde fuera posible de oratoria antinovelística y de palabras farragosas: corregir es podar». He decidido, por ahora, informar del asunto en esta nota preliminar y mantener mi visión del texto primario por varias razones, entre las cuales no es el tiempo la fundamental: la evolución de la narrativa de Otero Silva, en lenguaje y en técnica, es —dentro de los seis casos que estamos tratando— el más ilustrativo en cuanto a la búsqueda de una expresión a través de experiencias narrativas que, al parecer, no colmaban aquella búsqueda. El hecho insólito de que vuelva sobre su primera novela, cuarenta años después, y la modifique («corregir es podar») a la luz de una conciencia estética posterior, es una ingenuidad que confirma, sin embargo, aquel afanoso camino de perfección.

La otra razón es mi prejuicio contra ese tipo de correcciones a la obra de creación ya estilísticamente objetivada en el tiempo, en la circunstancia histórica de su nacimiento y en la evolución literaria (o formación) del escritor. Sucede que el remiendo puede resultar peor que el descosido, como aconteció con las correcciones, cambios y añadiduras con que Arvelo Torrealba castigó la primera y siempre mejor versión de su poema *Florentino y el diablo*. La gramática (sobre todo la de Port-Royal), la sinonimia y el eufemismo son relancinos enemigos de la fresca expresiva, del disparate creador y de la metáfora.

Creo, francamente, que el autor de *Cuando quiero llorar no lloro* —un escritor de sesenta años— no tiene derecho a meter mano en el estilo de *Fiebre*, cuyo autor no llega a los veinticinco años. Yo soy el lector.

Solo me libraré de este prejuicio, o me afincará en él, un cotejo riguroso entre las dos versiones. Tarea minuciosa que voy a realizar fuera de este ensayo y cuyos resultados incorporaré a él, si llega a merecer honores de segunda edición.

De Fiebre a Casas muertas

Como *Reinaldo Solar* en la obra de Rómulo Gallegos, *Fiebre* (*Élite*, Caracas, 1939) es, en la de Miguel Otero Silva, novela de juventud, de desgarrón-existencial, imperfecta en sus letras, en su discurso, en su cotejo con un modelo convencional, pero con una fuerza que le viene de la vida, de la autenticidad de la experiencia, de la profunda fe volcada en su «oratoria» (fe telúrica en Reinaldo Solar, fe revolucionaria en Vidal Rojas) y de la vocación heroica del relato. No hay en *Fiebre* una postura literaria, una preocupación por la estructura novelística, o una estética narrativa realizándose: lo que hay es una necesidad de expresarse, de poner al mundo por testigo del dolor de un pueblo, de rescatar para la lucha una experiencia derrotada y convertirla en lección, en invitación y, ¿por qué no?, en mensaje. Cuando la pureza de los actos respalda la teoría de la acción, el mensaje revolucionario puede ser calificado de utópico o de ingenuo por los interesados en borrarlo, pero jamás de falso. La juventud de dos generaciones ha comprendido la lección de *Fiebre* y a ello se debe que perdure con frescura el desenfado de sus letras imperfectas. Es el conflicto entre la palabra activa y la palabra estéril. Cada una tiene su retórica; la diferencia consiste en que la estética de la palabra activa le viene por fatal añadidura cuando el escritor logra que autenticidad y belleza sean uña y carne de sus escrituras.

En medio del camino de la vida, a la sombra de un árbol, ya saturado uno de tanto libro perfectísimo y de tanta virtud literaria, refresca un poco el corazón volver a estos libros de primeras letras, donde el hombre no se oculta detrás del oficio de escribir y en cuyas páginas la desazón, la ira, el miedo y el amor conservan el aletazo directo de la vida.

Fiebre es un libro a la carrera, escrito por un estudiante perseguido, enamorado de una mujer y de la libertad, que huye, que se exilia y que regresa guerrillero, y cae, y vuelve a huir por montes y quebradas en su afán liberador. Hay páginas enteras con textura de diario, de registro casi cotidiano de los hechos, y hay, ya al final, páginas de imprecación al destino, a la historia, al mundo sordo. Tanto es el afán de que este mundo escuche y reaccione que, de pronto, el escritor advierte que su pluma es débil y desconocida y renuncia a ella en la invocación a Dostoievski. ¿Ingenuidad retórica? Como ustedes quieran; a mí me conmueve este *crescendo* final con que remata el delirio de una fiebre que abrasa cuerpo y alma.

Casas muertas (Losada, Buenos Aires, 1955) es otra cosa. Es su segunda novela, dieciséis años después de la primera. Otero Silva, como Úslar Pietri y como Díaz Sánchez, guarda un prolongado silencio entre la primera y la segunda novelas. A Miguel lo absorbe el periodismo y en esa etapa funda *El Morrocoy Azul*, semanario humorístico que continúa la tradición de *Fantoches*; funda también *El Nacional*, diario que ha servido en ocasiones a causas muy nobles de la vida del país, y, en rigor, el que más ha estimulado la actividad literaria. El periodismo va a dotar al narrador de un método realista eficaz, el de la investigación de los sucesos en el lugar donde acaecieron y con el mayor número posible de testigos. Me parece que Miguel Otero concibe previamente el asunto de sus novelas, es decir, determina el área temática pero no traza, no determina previamente una estructura sino un plan de investigación del área propuesta; se dedica durante un tiempo, el más laborioso y de mayor duración, a recolectar los materiales que van llenando cuadernos

y cuadernos. Se trata de verdaderas exploraciones del paisaje, de los ambientes, de los hombres, del lenguaje y de los problemas que se anudan alrededor del propósito inicial. Es una etapa de viajes, de conversaciones, de entrevistas, de consultas y de lecturas. Investigación del mundo real a cuyo ritmo y calor se va empujando el mundo imaginario. Nadie, tal vez ni el propio autor, podría descubrir paso a paso la alquimia de esa incubación ni hacer el deslinde de los planos imaginarios yuxtapuestos sobre los reales, desprendidos luego y sometidos después a la razón autónoma de la sinrazón creadora. Es trabajo en soledad y aislamiento: la forma viene sugerida y desprendiéndose de la naturaleza de los materiales y tal vez de los azares de la investigación misma, con lo cual se admite cierta presión de la realidad sobre la imaginación, y ello es así hasta en el *Ulysses*, donde en cada capítulo se trata una materia distinta con una forma también distinta, no por mero capricho sino por cierta ley de gravedad del suelo novelesco.

En 1955, Otero Silva retorna con un plan. Se ha propuesto novelar lo que en lenguaje de sociólogos y economistas llamaríamos un cambio estructural (cualitativo) de Venezuela: la decadencia del sistema agrícola latifundista y pequeño-mercantil (decadencia de una forma de vida), y la incrustación y violento surgimiento de un modelo diferente cuyo factor dinámico fundamental es el petróleo. Tengo entendido que el autor, en un comienzo, proyectó abarcar las dos coyunturas de aquel cambio en una sola novela y que luego, a la vista de los materiales y ya puesto en el camino de organizarlos en estructura narrativa, aquella presión de la realidad sobre la ficción que mencioné, forzó una doble estructura novelística, *Casas muertas* y *Oficina N° 1*, definidas por el propio autor, respectivamente, como *casas muertas* y *casas mal nacidas*.

Del país agrario al país petrolero

Se trata de dos novelas épicas, una que asiste, en la lenta desaparición de un pueblo llanero (Ortiz), a la ruina de un

modo de producir y de vivir; y otra que asiste, en el nacimiento de un pueblo petrolero (El Tigre), al surgimiento y consolidación de otro modo de vivir y producir. Novelas sobre muerte y nacimiento de pueblos, cuyos personajes son casas y calles que desaparecen y grupos humanos que mueren o aparecen casi colectivamente en un sitio, afincan necesariamente su raíz en la épica más antigua. Ya no es la naturaleza avasallante y devoradora, ya no se descubre el llano, ni los grandes ríos, ni la selva; los protagonistas son comunidades enteras que viven y mueren como personajes de una vasta epopeya: la epopeya de un país que muda la piel como las serpientes, un «país portátil», como dirá más tarde otro novelista.

Dije que *Casas muertas* es otra cosa en relación con *Fiebre*. Miguel Otero regresa con menos audacia y con más literatura, y de un modo parecido al de Díaz Sánchez y al de Úslar Pietri, prefiere confiar su proyecto a un modelo conocido que a uno por conocer. Tal vez por esta actitud conservadora desde el punto de vista literario y quizás, también, por cierta tiranía de los materiales (tema rural, pueblos desolados, vida provinciana), el autor no pudo esquivar el diálogo costumbrista, el estereotipo criollista, en descripciones y personajes, y el folklore de fiesta y de gallera.

Con lo anterior quiero significar cosas como las siguientes: Carmen Rosa es el personaje central, es lo que se puede llamar un personaje estructura. El autor la concibe como una mujer excepcional, movida por una personalidad y una voluntad en activo contraste con los seres moribundos de aquella población en ruinas; sin embargo, nada en Carmen Rosa demuestra lo que el autor piensa de ella hasta el capítulo XI («Hematuria») de la novela, en que la muerte de Sebastián, su novio, pone a prueba su capacidad de sufrir; y el capítulo XII, final del libro, en que su voluntad de vivir se demuestra con la decisión del viaje a oriente, a todo riesgo. Antes, Carmen Rosa nos recuerda la Rosa Amelia de Díaz Rodríguez (*Ídolos rotos*) y la Carmen Rosa de Gallegos (*Reinaldo Solar*); son muchachas de buena

familia, con una educación elemental, mucho recato y dedicadas —en grandes casonas— al cultivo de un jardín que sirve de refugio a su soledad y a sus penas de amor. Si alguien coteja los textos, son casi las mismas flores y casi las mismas cuotas. Como aquel es un personaje de pura invención, pienso que en el desván de la subconciencia de Miguel, las rosas del criollismo todavía no estaban marchitas.

La misma observación es válida para la circunstancia humana de Carmen Rosa: la madre timorata y rezandera, el peón fiel, sumiso y silencioso; y el estereotipo de los nombramientos: *Nicanor, el monaguillo; Hermelinda, la chismosa; Epifanio, el bo-deguero*, etcétera. ¿Era esta la realidad del Ortiz explorado por Otero Silva? Yo creo que sí, con la añadidura de *la señorita Berenice, la maestra; del padre Pernía, el cura bonachón; y del Coronel Cabillos, jefe civil muérgano y abusador*. Ortiz corresponde a un mundo rural y estancado como el que nos reveló la novela criollista, a una realidad provinciana que subsistía para el tiempo novelesco de *Casas muertas* (época final de Gómez), para la fecha de su publicación (1955), y aún hoy, una tercera parte de la población venezolana vegeta en casas muertas. Miguel Otero Silva no es, en este sentido, inconsecuente con la realidad sino con la fábula, porque para reflejar una realidad agonizante escogió un modelo moribundo. ¿Por qué, sin embargo, tiene tanto éxito de lectura esta obra a la cual el autor mismo ha confesado querer por sobre otras suyas? Creo que se debe a que Miguel Otero es, antes que un técnico de la ficción, un narrador nato, un buen narrador que, cualquiera sea el modelo y a pesar de este, logra interesar por la simpatía que él mismo siente hacia sus personajes y por la verdad conmovedora de esa simpatía.

Un lustro después, con *Oficina N° 1* (Losada, Buenos Aires, 1961), Otero Silva busca y encuentra un camino diferente. El asunto ahora es el de las casas vivas, o casas mal nacidas como a él le gusta decir. Aquí ya no hay estilización criollista, ni siquiera en las formas avanzadas de espiritualización de la naturaleza como la hallamos todavía en el Meneses de *La misa de Arlequín*. Ahora

el lenguaje cubre la sustancia novelada como el guante la mano; y vuelve una virtud de *Fiebre*: el desenfado narrativo, la nota humorística, la ausencia de solemnidad literaria. Es ahora cuando Carmen Rosa rompe la cáscara y se realiza como el personaje que Otero Silva concibió desde un comienzo en su novela anterior. Significativamente, ahora el autor no se preocupa en decirnos por su cuenta que esta mujer es superior a su medio, sino que el lector siente y respira en su presencia, ante sus actos y en la parquedad de su lenguaje, a una personalidad que se le impone.

En el subcapítulo correspondiente a Díaz Sánchez, y a propósito de la novela del petróleo, me asocié con una crítica ideológica al autor por su concurrencia al mito del *buen yanqui*. De nuevo aquí el conflicto con la realidad: sé de buena fuente que, en su acostumbrada exploración del territorio novelable. Otero Silva conoció a un perforador norteamericano con las características del Tony Roberts de su novela. Mantengo la crítica pero confieso que no puedo escapar a la simpatía de este personaje, uno de los más vitales de la novelística venezolana: no es el acartonado Mister Hardman de *Sobre la misma tierra*, que se parece más a un profesor merideño que a un gringo culto; ni el misterioso Walter de *Cassandra*, un geólogo maniático cuyo misterio andaba ya en folletos de las mismas compañías. Tony Roberts es un gigantón de Texas, perforador de oficio a quien le gusta beber cerveza y hablar pendejadas; su imagen del imperio petrolero es tan limitada e ingenua que no podemos identificarla con la del autor, de formación marxista.

Oficina N° 1 es, hasta hoy, la novela mejor estructurada que ha escrito Miguel Otero. Ya veremos que *Cuando quiero llorar no lloro* es superior en técnica y lenguaje, pero no en la consecución de una estructura de núcleos irradiantes a cuyo centro converjan los componentes más dispares convocados, enlazados y fundidos por una fuerza centrípeta que, en *Oficina N° 1*, es el descubrimiento minero (perlas en Cubagua, oro en California, petróleo en Venezuela) y los contextos de su fascinación (comerciales, políticos, sociales, eróticos, etc.). Era tan novedosa la

aventura y la realidad tan por encima de la imaginación, que el lenguaje directo y la narración lineal fueron aciertos. Me convenzo cada vez más de esto, sobre todo cuando observo que allí donde el autor acude a fórmulas poéticas y a la técnica del desdoblamiento, allí el lector se siente turbado por un artificio innecesario, como sucede en las secuencias eróticas y diálogos de amor de Carmen Rosa. Por contraste, los ambientes de prostitución, de juego y de alcohol están logrados con maestría de humorista, con ironía compasiva y la naturalidad trágica de los buenos escritores. Ya Otero Silva no se pasea por fuera de los personajes, se los mete por dentro y acaba con lo pintoresco. De este modo una figura del costumbrismo tradicional como es la del «turco» vende-quincalla, que no habla nunca sino que simplemente mira, quiebra el estereotipo de sus antecesores literarios y vive en esta novela un drama conmovedor y auténtico. Y esto no es una excepción.

Oficina N° 1 es una fórmula convincente, un modelo realista en que el autor logra combinar con eficacia sus mejores experiencias de *Fiebre* y de *Casas muertas*. Parece que el autor ha llegado a lo que buscaba, pero no es así. Su próxima novela ensayará otra técnica, modelará otro esquema y buscará otra estructura.

Una novela de violencia

Dije entonces, y me sigue pareciendo, que Miguel Otero Silva es un novelista en busca de un estilo. No sé si su estilo consiste en esa búsqueda, lo cual le garantiza renovación y movilidad continuas, o si estamos ante un proceso de creación en espiral dirigido hacia un punto final de referencia, cuya conquista y dominio solo pueden alcanzarse como el fruto lúcido de un descubrimiento interior definitivo. La solución de este problema, que no es otro que el de la dialéctica de un escritor así cercado, no la podría ofrecer por ahora el crítico, sino el propio novelista con la obra que todavía está obligado a darnos, por razón vital y estética. Mientras llega esa ocasión, trabajamos sobre aquellas

alternativas y alguna vez hemos descubierto, en la variedad de las formas, ciertos valores y recursos constantes que rotan alrededor de cada obra, en movimiento de traslación hacia aquel punto final de referencia.

Fiebre es una experiencia independiente de novela que el autor no se propuso continuar en *Casas muertas*, y si bien es cierto que esta última fluye hacia las casas vivas (o casas mal nacidas) de *Oficina N° 1* es porque ambas integran un mismo proyecto narrativo.

Con *La muerte de Honorio*, Otero Silva cambia nuevamente de rumbo y ensaya un realismo más testimonial que el de las dos novelas anteriores y el cual desenvuelve la coyuntura de sus episodios mediante un expediente milenario: el de *Las mil y una noches*, los *Cuentos de Canterbury*, *El Decamerón* y el del *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor*, cuya técnica es de narraciones en collar, enlazadas por dos o más interlocutores, quienes, unidos por alguna circunstancia generalmente pasajera (viaje, temor solidario ante un suceso adverso, necesidad de combatir el tiempo), van contando historia tras historia.

El procedimiento es sencillo para disponer una secuencia de cuentos independientes, pero bastante difícil para lograr una estructura novelesca. La circunstancia que reúne a los cinco personajes de *La muerte de Honorio* es la cárcel y la homogeneidad de motivos por los cuales un azar infortunado los ha hecho encontrarse. Cada uno va a contar estrictamente el episodio que lo ha llevado hasta ese encuentro. Son, pues, cinco capítulos en un mismo drama: el de la violencia, la represión y la tortura de un régimen tiránico. El tema político es el cordón del collar. Entre historia e historia (primera persona en pasado absoluto) se tiende el enlace fragmentario de la vida carcelaria (tercera persona en presente novelesco).

El primer obstáculo, y uno de los mayores, es el de la repetición quintuplicada de la persecución y la tortura; es el peligro de la monotonía, que se logra salvar gracias al interés particular de cada anécdota. La fidelidad al documento humano, es decir, la

no interferencia del autor dentro del testimonio, se convierte, por paradoja, en un acierto literario. Y extraemos una lección aprovechable: la realidad de la violencia supera, en ciertos casos, las exigencias imaginativas de la ficción, siendo necesario, entonces, que el narrador concentre sus energías y emociones en la objetividad de un lenguaje mediúmnico, cuya precisión se convierte en su propia maravilla (*Juan Pérez Jolote, Se llamaba S.N., A sangre fría*). Meditar sobre este punto y discutirlo, porque el tema de la violencia en Venezuela es una cantera centenaria con recientes enriquecimientos lícitos, ilícitos y quinquenales.

Otero Silva, quizás por desconfianza en el interés *per se* de los episodios externos, complica el expediente con cinco historias internas y complementarias, que se intercalan entre las cinco primeras, valiéndose de un recurso muy externo (el paréntesis) para indicar al lector el otro plano espacial y temporal de la narración, y es aquí donde la técnica y el estilo entran en conflicto. Pero veamos el asunto a cámara lenta. Comencemos por resumir, diciendo que la sencillez de aquella fórmula del collar se ha complicado con tres secuencias:

- a) la historia descriptiva de las peripecias de cada personaje en cuanto se refiere a su acción política y a la persecución y encarcelamiento (tiempo pasado y ámbito urbano);
- b) la pieza corta —entremés— con que enlaza estos episodios (tiempo presente y ámbito carcelario cerrado); y
- c) la evocación interior que cada uno va haciendo de su infancia, juventud, formación y relaciones, a medida que avanza en la descripción de su desgracia política (tiempos distintos y ámbitos diversos).

Si la primera parte (o tipo de narración) descansa sobre una base testimonial (documental), la segunda y la tercera pertenecen a un orden distinto en el cual la imaginación del autor puede moverse libremente. Esta circunstancia permite, aparte del interés intrínseco de las historias externas, conjurar también aquel peligro de la monotonía que observábamos en cuanto a la reiteración de una odisea quintuplicada. Lograr, sin embargo,

con todos estos elementos disociados una homogeneidad estructural era el gran reto para el autor: dónde acertó y dónde falló es el reto ahora, no para el crítico en funciones de juez infalible, sino para el lector que quiere comprender y cuyo gusto es sujeto también de fallas y de aciertos.

Ya vimos que uno de los recursos que mejor responden a la exigencia interna de la novela es el del lenguaje directo y objetivo para la historia externa: el autor no mete su emoción como una cuña, sencillamente presenta los hechos —terribles hechos— y se los deja al lector. Son páginas sobrecogedoras por las cosas y sucesos que allí se describen y que bastarían, con su verdad, para desahuciar, no a un régimen, sino a la sociedad y al sistema donde ese régimen puede perdurar. En este sentido, esa novela es un expediente abierto.

Una de las fallas, sin embargo, y creo que la que impidió el salto de *La muerte de Honorio* a una escala mayor dentro de la novela hispanoamericana, fue una falla técnica en el manejo de la evocación interior, de esa historia íntima que, por ser simultánea con la otra, exigía del autor una forma diferente en que un lenguaje menos discursivo, menos entregado en bloques yuxtapuestos, más flexible y líquido en las manos del narrador, penetrara la masa sólida del otro bloque, el de la secuencia lineal, directa, objetiva, metiéndose entre sus moléculas para crear, no dos lenguajes soldados uno con otro, sino un lenguaje y un tiempo novelescos que, siendo uno, abarcara y ofreciera en su amalgama dinámica, como ofrece y abarca la vida, todos los tiempos y los espacios infinitos que puede contener un minuto.

Finalmente, la invención de Honorio me resulta conmovedora encontrada así, al cerrar las historias para concluir la obra: un hijo que no existe, un niño inventado por un preso para poner un poco de sol y de mañana en tanta noche oscura, baña todo el dolor y la sordidez de aquellos hombres, tan vejados y humillados, con su ternura sin melodrama que rescata y eleva la condición humana por encima de su propio estiércol. Y desprendemos de la novela otra lección: siendo tan reales los

cinco personajes que cuentan sus realísimas historias, y siéndolo a tal punto que tenemos la identidad con nombre y apellido de cada uno, es Honorio, ese niño arrancado de la nada, inventado por la esperanza y creado de una costilla de la necesidad, el más vivo y perdurable de los personajes y cuya exigencia de vida y de protección queda flotando sobre la ruina, la tortura y el desprecio como un llamado, como una invitación y como un compromiso.

Tres elegías verdaderas y una muerte falsa

La feliz irreverencia con que Miguel Otero Silva asalta al lector y lo mete en un envión de siglos para hacerlo reír y meditar es una de las mejores piezas humorísticas salidas de su pluma y, aun cuando yuxtapuesta a la novela, sirve a la intención de preparar irónica y catárticamente al lector a fin de que sepa a qué atenerse con lo que ahora y aquí va a presenciar. La visión es en apariencia pesimista: Severo, Severiano, Corpóforo y Victorino mueren, vendidos por los suyos y torturados por el enemigo; pero históricamente el cristianismo se impondrá, dando al martirio su sentido creador: moraleja que el autor no tiene inconveniente en dejar al ideólogo, con libertad de aplicarla al caso de Victorino Perdomo.

Primer problema: lo que el autor resuelve con sin par desenfado en el Prólogo, no puede (¿o no quiere?) resolverlo en la novela. Observen ustedes que la vida y destino de los cuatro personajes del Prólogo Cristiano (Severo Severiano Corpóforo Victorino) no están separados ni por una coma. Tal vez porque los cuatro son soldados romanos igualmente heroicos y en conjunto ganados por una misma causa, y víctimas de una misma violencia: la estructura es uniforme dentro del juego dialéctico de perseguidos y perseguidores. En la novela, en cambio, no hay una estructura (en el sentido de un núcleo irradiante construyendo una totalidad) sino una composición en compartimientos estancos, algo así como un machihembrado a tres

maderas que van alternando su textura y coloración diferentes: Victorino Pérez-Victorino Peralta-Victorino Perdomo. ¿Se trata de una imposibilidad real de comunicación entre estas vidas? ¿Es, más bien, un procedimiento técnico o factura literaria compatible y hasta exigida por el estilo narrativo del autor? ¿O es, simple y llanamente, una falla técnica, un desajuste estético por facilismo en el manejo de los materiales?

Puedo intentar algunas explicaciones: al fin y al cabo la crítica no es otra cosa que el deseo de comprender y la fechoría de explicar lo que no hemos podido hacer. Un sociólogo diría que, en efecto, aquellas tres capas sociales de la novela (sectores marginales, estudiantes revolucionarios y alta burguesía) coexisten sin comunicarse, como coexisten los ranchos, los bloques de apartamentos y las lujosas residencias. Quien dude de la comunicación entre las dos primeras, que se dé un paseo por los problemas prácticos que confronta la organización efectiva de la lucha de masas en los partidos de izquierda (la Universidad ha hecho una guerra heroica, pero aislada y hasta engreída); que ideológicamente sea necesaria la comunicación entre aquellos estamentos es una teoría válida y, sin embargo, no se puede sustituir teóricamente un desconocimiento recíproco y real. Por este camino, ya bien alejado de la literatura pero de algún modo imprescindible para el narrador, podemos reforzar al sociólogo con el economista y señalar que los sectores técnicos de la economía (agricultura, industrias extractivas, manufactureras y servicios) se desenvuelven con poca o ninguna comunicación entre sí (compartimientos estancos, juntura machihembrada), formando, en la base, el núcleo —esta vez sí irradiante— del desajuste estructural de toda la sociedad venezolana.

Desde este punto de vista, el novelista tendría razón al emplear una técnica de hilos paralelos que no forman tejido. Solo que ni Miguel Otero Silva ni el novelista en general buscan o siguen esquemas o diagnósticos de economistas o sociólogos. Es al revés: por intuición poética suelen adelantarse a los caminos que después trillará la razón. Así, por vía de ejemplo, en *El forastero*,

Gallegos, a su pesar, intuye el fracaso de la democracia representativa; en *Rayuela*, Cortázar capta ciertos efectos demostrativos esenciales del subdesarrollo en el Cono Sur que Raúl Prebisch nunca ha sabido ver; ningún científico ha visto mejor que García Márquez el sistema de vida precapitalista en Latinoamérica y, para regresar a nuestro país, Adriano González León resuelve en *País portátil* el conflicto que todavía mantiene en polémica a los economistas acerca de las formas y relaciones entre feudalismo y capitalismo en Venezuela. Y sucede que esta última referencia nos da pie para volver a *Cuando quiero llorar no lloro* pues González León trabaja, también, con dos formas sociales incomunicadas: la sociedad rural latifundista, casi autárquica, y la sociedad urbana neocolonial, posea de todas las alienaciones. La novela por poco se bifurca hasta que va surgiendo y tramándose el vínculo estructural que enlaza las dos violencias en el drama existencial de un mismo personaje: Andrés Barazarte.

¿Voy a despachar el asunto sugiriendo que Miguel Otero Silva no intuyó el vínculo profundo que enlaza la violencia del hampa con la violencia política y con la violencia de las «patotas» burguesas? La novela misma me desmentiría, comenzando por el sentido del Prólogo: en tiempos de descomposición social y vísperas de grandes cambios, la violencia represiva de lo que decae y la iracundia de lo que surge adquieren formas y manifestaciones múltiples, jerarquizables desde un punto ético, paralelas desde un punto vital (este último, el del novelista). Otero Silva descubre para la novela lo que Fellini para el cine: que Petronio es un autor contemporáneo. Observo, sin embargo, que aquí tampoco entrelaza las historias: la de Severo Severiano Corpóforo Victorino es una más, con lo cual no son tres sino cuatro los Victorinos. Pero hay la conciencia del enlace, solo que, paradójicamente, la veo más bien en el sentimiento cristiano de Miguel Otero: en la novela, los tres Victorinos se juntan al comienzo y al término de sus vidas —nacimiento y muerte— en el dolor maternal de parirlos y enterrarlos. Episodios que bordean el melodrama, sobre todo al

final, pero se escapan irónicamente gracias a la sensibilidad política del autor, bien manifiesta en la escala social de los partos —Mamá, Madre, Mami— cuyo dolor único tiene patronos, ensalmos y ritos diferentes, desde la casa de vecindad hasta la clínica costosa, pasando por la Maternidad pública y proyectándose, en *collage*, hasta el Palacio de Buckingham. Igual la muerte: urna de bucare y hoyo en cerro para Victorino clase abajo; tumba en explanada, entre el cerro y los panteones, para Victorino clase media; y flores en pirámide con panteón y capellán para Victorino clase arriba. Verdad social y verdad política: históricamente, vidas paralelas. El novelista —el poeta— intuye una cuarta dimensión de esa verdad y, al cerrar la obra, en el último párrafo, la deja aleteando en manos del lector:

Las tres mujeres enlutadas se cruzan entonces por única vez, la que bajó desde el pie del cerro en la camioneta, la que sube desde el panteón de los Peralta, la que viene cabizbaja por la angosta avenida, las tres mujeres enlutadas se miran inexpresivamente, como si nunca se hubieran visto antes, nunca se han visto antes es verdad, como si no tuvieran nada en común.

Recuerde usted que el método literario de Miguel Otero Silva es un procedimiento de investigación realista muy cercano al periodismo. Si excluimos a *Fiebre*, que es novela autobiográfica, todas sus novelas parten de una recolección a veces exhaustiva de materiales: en *Casas muertas*, la investigación directa llega a tal reiteración (viajes, conversaciones, amistades, evocación de experiencias personales, identificaciones, testimonios) que lo documental se hace vivencia y su metamorfosis literaria resulta un ejercicio legítimo del mundo interior del novelista, vaciado, ya lo vimos, en moldura anacrónica. Cosa que, en rigor vivencial, no sucede ni podía suceder en *La muerte de Honorio*, cuya arquitectura de naves paralelas deja visibles los andamios de su construcción. El novelista es el espejo, el gran testigo: su parcialidad, su toma de posición o su mensaje no

se encuentran embutidos en la factura literaria como interferencias del autor —tesis o interpretaciones— sino en el acto previo y comprometedor (extraliterario) de seleccionar la particularidad del mundo y del hombre a reflejar en el espejo. Hasta aquí lo ético (el deber ser queda fuera del ángulo de refracción) y cualquier reclamo en este sentido —el que ya se hizo a *Oficina N° 1*, por ejemplo— lo ubico legítimamente en aquella esfera comprometedora y previa de escogencia de tema y selección (o discriminación) de materiales porque es allí, precisamente allí —y no en la factura literaria propiamente—, donde el autor ejerce a plenitud o limita a conciencia su libertad ética.

Si se me entiende el enredijo, se entenderá sin duda lo siguiente: la incomunicación de los Victorinos se explica desde el ángulo realista del autor, quien, urgido en el fondo por una relación que la superficie no le permite establecer, pero cuya necesidad ética y estética ha intuido y se le impone, acude a una identidad anterior y posterior al destino mismo de los Victorinos: los identifica y entrelaza en el dolor de las madres antes del parto y después de la muerte. Mas el vínculo metafísico no llena el vacío del vínculo existencial, y el lector siente ese vacío.

Lo que Miguel buscaba

Desde el punto de vista del método y de la estructura, *Cuando quiero llorar no lloro* sigue la línea de *La muerte de Honorio*. En este, se yuxtaponen cinco historias de represión y tortura (violencia política) soldadas por un débil estaño de entremés al final de una y comienzo de otra (paralelismo que se proyecta, con técnica de contrapunto, en la prolongación hacia adentro y simultánea de las historias hacia afuera). La pieza que corresponde a Honorio y su muerte cumple, puesta al final de la novela, una función similar a la que cumple el Prólogo Cristiano al comienzo de la nueva novela: se trata de una referencia ejemplar (histórica o imaginaria) común a las variantes anecdóticas en cuya trascendencia confluyen y rematan las columnas dispersas:

el desajuste estructural ya señalado, y seguramente advertido por el novelista, busca resolverse en un equilibrio arquitectónico.

Partiendo de una fórmula ya experimentada por él mismo y la cual se acopla (en el fondo es su producto) a la técnica periodística utilizada con gran dominio y confianza en las exploraciones del mundo y de los hombres, el autor queda con un solo frente de batalla: el del lenguaje. Y es aquí donde Miguel da el salto estilístico y un golpe de timón a su destino literario al dar rienda suelta a un elemento formal y dos de contenido: un fondo de humor y de ironía lanzados con frase de adjetivación insólita en el marco de una imaginación alucinante, irreverente y sorpresiva:

Así al abrir el libro:

Al martilleo redundante de sus sandalias gruñen los perros de Roma, se mean los gatos de Roma, una vieja romana les endilga una procacidad colectiva sin desabrochar la mirada veterana de las cuatro braguetas exuberantes que transitan al nivel de su cacharrería. Los cuatro hermanos, Severo Severiano Corpóforo Victorino, caminan de frente, ajenos a la policromía primaveral de los tenderetes, sin oler la adolescencia de las manzanas ni el berrenchín de traspatios, agría certeza a cuestras de que no dormirán esta noche en sus camas, ni tampoco en cubículo de mujer mercenaria.

El tiempo es otro, pero el oportunismo es por los siglos de los siglos amén:

El senador Cornelio Savino, nieto del tribuno del mismo nombre que contribuyó al despachurramiento de Calígula con una cívica estocada en el hipogastrio del déspota, ha limpiado su mansión de discóbolos en lanzamiento. Martes en reposo, Venus pechugonas, sátiros rijosos, hermafroditas dormidos y otras chucherías greco-romanas, para transformarla en Iglesia del culto a Jesucristo.

Del conflicto pagano-cristiano y de la represión romana, el lector es traído al ámbito hamponil, subversivo y patotero de Caracas 1960-1970. Una investigación lingüística, prolija y difícil, debió realizar el novelista en esos tres estadios de la vida social capitalina, cada uno con su lenguaje propio, celosamente custodiado y cuyos matices más ocultos solo son accesibles vivencialmente. Tengo noticias de la infatigable labor de Miguel Otero para la recolección, procesamiento y comprensión de estos lenguajes y de los modos de vida que reflejan; ardua tarea que recuerda los trabajos lingüísticos de Guimaraes Rosa, cuyas fichas, llenas de precisión y objetividad, daban lugar a aquellos mágicos relatos de sus *Primeras historias*. Una observación inocente: una segunda lectura me confirma en la primera impresión de que el lenguaje mejor asimilado por Miguel es el de los hampones y, por contraste, es el de los «pavos» de la burguesía el que menos se le entrega, a pesar de que hay una conversación telefónica entre dos «niñas bien» de gran fidelidad fonográfica.

En el vértigo de una prosa tan veloz y tan cruzada de lenguajes y caminos era imposible no caer alguna vez en el exceso adjetivado, en la redundancia nominal o en el artificio estilístico.

A veces, la ficha se delata:

—Necesito un amigo, un pana, un ecobio —dice.

—Lo vas a tener —dice Victorino.

A veces, el alarde lingüístico pierde o confunde matices de significación velados para el investigador, como serían algunas sinonimias de la marihuana (por ejemplo: *chicharra*, *mierda*, *tronadora*) que indican partes, calidad o efectos de la yerba y que tienen, en la vivencia de la jerga, una imponderable riqueza emocional y poética. Por ello es mojigato el párrafo siguiente (y no siempre acertado en ficha con lo de *shora* y *matraca*; ni con la identidad del hachish):

He aquí el primer arrebato de Victorino Pérez descrito por un novelista que llama *Cannabis sativa* a la hierba (en vez de llamarla

en orden alfabético: chicharra, chucho, gamelote, grifa, grita, juanita, macolla, machiche, mafafa, malanga, maloja, manteca, marabunta, maraña, maría, maría giovanni, maría la o, mariangia, marilurana, marillón, mari warner, material, *matraca*, mierda, monte, morisqueta, mota, pelpa, peppa, pichicato, pitraca, rosalia, rosamaria, rosario, *shora*, tabaco, todo, trabuco, tronadora, vaina, vaño, vareta o yerba), el novelista la llama *Cannabis sativa*, o *kif*, o *hachish*, pura literatura, y apenas conoce de sus efectos lo que leyó en un folleto de toxicología.

En donde el autor no pudo resistir la misma tentación de aquel «secreto» de Susana en *Oficina N° 1* y de aquella enumeración —fichada— de los matices cromáticos que caracterizan la hematuria de *Casas muertas* al riesgo, y tal vez con el gusto, de romper en sus manos la propia costura del relato. Y ya que, en cacería de goteras, he asociado la última novela con las anteriores, conviene salir al paso de una inconsecuencia del entusiasmo merecido por *Cuando quiero llorar no lloro*; y es la tendencia a verla como obra de generación espontánea con la cual el autor daría la espalda a sus trabajos anteriores y se decidiría a recomenzar su vida de escritor. Esto no es cierto. Ya hemos visto cómo, metodológicamente, hay una línea consecuente desde *Casas muertas* hasta *Cuando quiero llorar...*; creo que tampoco es discutible la falla estructural de ese método y el recurso con que el autor busca el equilibrio de aquel desajuste. Lo novedoso, realmente novedoso, está en la factura lingüística de la obra, pero es importante lo siguiente: novedoso, no porque el autor abandone un estilo y se haga, encuentre o adquiera otro, sino porque —dentro de su estilo, incluyendo ahora sí a *Fiebre*— Miguel Otero abre las esclusas de una fuerza (más de sentido que de forma) potencialmente viva en su obra anterior (humor, ironía, irreverencia), pero sometida y frenada por aquella solemnidad —seriedad— y contención de estilo con la cual dio al traste *Cien años de soledad* de García Márquez. Lo que humanamente admiro de Miguel Otero Silva —un escritor

vanidoso, sin duda— es el coraje de aceptar el reto, la humildad de un nuevo despegue y la confianza en aquellos elementos marginados de su estilo narrativo.

Modifiquemos, en consecuencia, el subtítulo: la audacia aparente del estilo es la convergencia piramidal de una investigación lingüística y social, de un esfuerzo de contemporaneidad literaria y de la liberación de un estilo hasta hoy sometido a estrangulamientos vitales. Lo que Miguel Otero Silva buscaba lo llevaba dentro: se encontró a sí mismo cuando escribió sin miedos ni modelos, como en *Fiebre*, pero con la experiencia y la renovación de *Cuando quiero llorar no lloro*.

Victorino Pérez

Es el más auténtico y viviente: en la cárcel, en el barrio o en pleno asalto, este personaje domina y convence. Sobre las huellas de Guillermo Meneses (*Alias el Rey, Gregorio Cobos*), Otero Silva da, por fin, fisonomía acabada y actualísima a un personaje que venía rondando la literatura venezolana de los últimos tiempos, buscando un autor que lo aceptara sin melindres éticos. Las relaciones entre gente del hampa: la nobleza del silencio, el castigo a la delación, la solidaridad frente al sistema, la camaradería hasta la muerte, el amor que traiciona en hoteluchos, la vida y la muerte siempre en el filo de un minuto:

No me mates mi amor, y el túnico se le había arremangado por encima de las caderas, y sus nalgas mulatas lo instigaban, dos tinajas desnudas y frescas sus nalgas mulatas, y decidió en justicia cortarle el culo de banda a banda, y esa vez no podía fallar, y no falló: formó una cruz perfecta con la rajadura natural y el rejonazo de la navaja. Blanquita no pudo contener un grito de loca, se arrepintió en seguida de haber gritado, los asuntos de ellos no debían trascender de las cuatro paredes del cuarto, hasta ese momento había jipeado y suplicado en voz baja, el arreglo de cuentas era asunto de ellos dos y de más nadie, ¿Me quieres matar, mi amor?...

La escena de la violación de los menores delincuentes en una casa solitaria solo tiene parangón con el brutal episodio descrito en *El Matadero* de Esteban Echeverría, para citar a uno de los primeros narradores latinoamericanos; y con ciertas escenas violentas en el Liceo Leoncio Prado (*La ciudad y los perros*), para citar a uno de los más recientes.

Victorino Peralta

Menos presente que Victorino Pérez como personaje novelesco, este Victorino logra fijarse como caricatura en la memoria del lector: no tiene vida individual, pero el autor captó bien los mitos que definen su vida grupal: la moto, el auto deportivo y la violencia gratuita con que hostiga a su clase. A diferencia de Victorino Pérez, el «pavo» Peralta no logra escapar de las manos del autor y éste parece divertirse utilizándolo para cargar la sátira y hacer caricatura de una clase rica, inculta y decadente por él bien conocida.

La vida y aventuras del Peralta es, quizás, una de las secciones mejor documentadas pero se echa de ver que el tema no se le ha metido en las venas al autor: es tal vez, por ello, el más literariamente elaborado hasta culminar en el artificio de la *Sinfonía Fantástica* y el Maserati. Es comprensible que, en estos predios, Otero Silva esté en desventaja vivencial y no pueda competir con Francisco Massiani (ver el cuento «Yo soy un tipo»).

Victorino Perdomo

Es, sin duda, el más difícil, el menos vitalmente definido, el que más se nos escapa. Victorino Perdomo es el testimonio de una conciencia en afán de mantenerse lúcida sobre el mundo que debe transformar. Por ello, significativamente, su historia, a diferencia de las otras dos, está narrada en primera persona: *yo* ante el mundo, la infancia (tan lejana, que se queda en

tercera persona), este amor y la acción inminente e insoslayable exigiendo lucidez en la extrema tensión de los minutos matemáticamente prefijados.

Para la conformación de este personaje, Otero Silva acude a vivencias de sus años escolares, estirando en imposible y divertido anacronismo la época feroz del Colegio San José en Los Teques (el mismo de Los Dos Caminos) hasta el tiempo universitario de un extremista de dieciocho años.

No es la primera vez que el autor trabaja con el tema de la juventud en rebelión política. *Fiebre* es su propio testimonio y no hay duda de que su experiencia directa en la lucha armada, aun cuando lejana, se vislumbra en la capacidad para crear situaciones de suspenso y para analizar y transmitir la gama emocional que antecede a la acción violenta. Al seleccionar un aspecto de la guerrilla urbana, Otero Silva trabaja sobre un tema exigente, transitado en nuestra narrativa de la última década por José Vicente Abreu (*Las cuatro letras*), Eduardo Gasca (*El acecho*), Carlos Noguera (*Altagracia y otras historias*) y, desde otro punto de vista, Adriano González León (*País portátil*). Uno capta cierto desajuste entre la frescura del estilo desde afuera y las exigencias de la narración desde adentro, a tal punto que si la personalidad del Peralta y su mundo frívolo provocan una exaltación y lucimiento del humor bordeando la sátira, los compromisos y la circunstancia del Perdomo dificultan el giro de humor despampanante, forzando un contrapunto idílico-ideológico camino de un enzanjonamiento parecido al de la Delia de Adriano. La ironía, afortunadamente, acude a tiempo, con una efectividad de salvavidas. El personaje, sin embargo, es inevitablemente opaco porque después de cuarenta años de separación, Miguel Otero Silva no puede recrear a Vidal Rojas, el extremista que sigue vivo en *Fiebre*.

Canción de otoño en primavera

Con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín...

RUBÉN DARÍO

Con tan agudo sentido para los títulos de impacto, Miguel pasó al lado de este y prefirió uno de los versos del *leit-motiv* (*Cuando quiero llorar no lloro*), muy probablemente porque no cuadraba con la primavera la sentencia mortal sobre los Victorinos, y tal vez porque el ansia de llanto no alcanzado trae a la nostalgia del autor la consolación de la elegía. Elegía de varones inconformes que si no llegaron a la historia estuvieron —están— por propia decisión fuera de ella. Una pregunta me asalta: ¿por qué cierra el autor un expediente abierto? Intuyo una razón de factura literaria. Los Victorinos deben morir de muerte estética para que se realice aquel vínculo metafísico sentido por el autor como necesidad estructural: el nacimiento y la muerte juntan lo que la vida separa y toda lucha contingente remite a un marco de dolor universal que la trasciende. Pero estas son especulaciones de crítico temeroso del Eclesiastés y de reinos de otro mundo: lector y novelista saben que los Victorinos muertos gozan de buena salud y que, si el otoño es estación de elegías, la primavera es tiempo de resurrecciones.

DE NUEVO, MENESES

Aquí es donde se ubica históricamente Guillermo Meneses, el sexto personaje en pos de una expresión. No repetiré el análisis que ya hice de su obra. Lo traigo, ahora, como referencia final de una búsqueda que perfila un cambio cualitativo en la narrativa venezolana y la cual sirve de pórtico al sentido contemporáneo de este ensayo. Meneses arranca con una temática nueva (apenas tocada, alguna vez y sin profundizar, por el cuento): la costa, el mar y el negro. Este último, no en la

perspectiva histórica de *Las lanzas coloradas* (1931) o de *Pobre negro* (1937), ni dentro del contexto de discriminación racial con la melancolía de raza maltratada como lo apreciamos en Díaz Sánchez; sino como elemento popular integrado en las capas humildes de la población en las cuales el mestizaje aparece nivelado por el mismo rasero de pobreza y de explotación.

De los seis autores estudiados, es Meneses el que irrumpe con menos firmeza en la novela (al revés de lo que le sucede en el cuento) pero, acaso con mayor vocación y ahínco novelístico. Lanza dos títulos en la misma década del 30, con una línea de continuidad en su temática y con un progreso evidente en la búsqueda de una forma propia. Los episodios y secuencias forzados de *Canción de negros* (1934) alcanzan en *Campeones* (1938) la agilidad de un relato nervioso, administrado en planos rápidos, en donde hallamos todavía cierto paternalismo del autor sobre sus personajes, pero en donde el lirismo sentimental y las acuarelas de barrio van dando paso a un lenguaje más directo que suelta a cosas y hombres de las andaderas con que el autor, temeroso y un tanto pedagogo, los va enseñando a caminar.

El tema erótico es manejado sin mojigatería; y aunque algunos han visto una exageración morbosa al estudiarlo en cuentos y novelas, otros pensamos de modo diferente: el sexo es un tema convencional tratado con ropajes mentirosos por esa novelística de eufemismos que hablaba de «voluptuosidad», que se ruborizaba ante «deseos» vagamente sugeridos y que solo se atrevía a llegar, muy a la francesa, hasta aquellos fatigosos adúlteros para los cuales el novelista se obligaba a trasladar sus personajes a Macuto. Guillermo Meneses va forjando sus mundos imaginarios con la vitalidad de unos seres desconocidos en la novela anterior: negros y mestizos de puertos y de barrios, adolescentes proletarios, marinos borrachos, jornaleros, boxeadores, ladrones y jugadores de pelota que se asoman un minuto a la gloria, para caer luego rendidos por el alcohol y el sexo. Lo erótico es una vía, una de las más auténticas, para entrar, sin

psicologismo estetizante, en el fondo de estas vidas humildes y alumbrar en la penumbra de sus frustraciones. Aún más, frente a esas frustraciones, cuya fuente es una riqueza mal distribuida, el sexo queda como refugio y como droga: aquel Luciano de *Campeones*, sin trabajo y sin haber logrado las glorias del boxeo o del béisbol, pero con su mujercita al lado, suelta con rabia:

—Buen campeón el tal Teodoro. Así terminará también Ramón Camacho, de seguro. El que no sabe ser buen compañero...

Y la mujer le apagó malos pensamientos.

—No seas bobo, mi amor. Tú sí que eres campeón. Campeón mío de todos los días.

Si la novela es espejo de la vida, entonces el autor ha cumplido. Lo malo sería —y esto en las implicaciones de una verdad literaria— que algún lector de buena fe tuviera la ocurrencia de la moraleja según la cual si somos víctimas de una injusticia social y si somos explotados y débiles para luchar, pues dediquémonos a gozar, y cada oveja con su pareja. Pero aquí la mala intención del crítico está invadiendo la buena intención del novelista, a cuyo universo ético y estético dediqué el primer capítulo de este libro. Solo que al finalizar el viaje pirandelliano que comenzamos con Úslar Pietri y Enrique Bernardo Núñez era seguro que nos encontraríamos de nuevo con Meneses.

Capítulo III

Rómulo Gallegos: mito y realidad

¿Seremos un pueblo que marcha por un arrenal seguido de un viento de fatalidad que va borrando sus pasos? Los que vinieron después de ellos, los de las generaciones anteriores a la nuestra, buscaron, sin duda, esa huella, pero tampoco supieron dejar la suya en la tradición del arte nacional. Y así, uno tras otro, cada cual ha tenido que comenzar, siendo a la vez principio y fin de sí mismo.

GALLEGOS

DE CÓMO EL SIGLO XIX VIVIÓ 136 AÑOS

LA ECONOMÍA venezolana del siglo XIX es, como la del siglo XVIII, una economía agrícola de exportación, con la diferencia de que al cacao se añade el café, y quien controla el comercio ya no es la corona española sino la propia burguesía exportadora, dueña del poder y en libertad de negociar directamente con cualquier país del mundo. Como en toda América Latina, el comercio fundamental es con Europa. Capitales ingleses y alemanes establecen casas de importación y exportación que monopolizan el financiamiento de cosechas y la compra de productos agrícolas de exportación y traen, a su vez, los artículos manufacturados de Europa.

La literatura latinoamericana del siglo XIX fue una literatura de importación, propia de un continente cuya vida material y cuyas comunicaciones gravitaban alrededor de las grandes capitales europeas compradoras del café, del cacao y de los productos minerales de este lado del océano. Los hijos del latifundio van a disfrutar las rentas de sus haciendas en el ausentismo de París, Roma, Londres o Viena. He hablado alguna vez

de que así como hay un «efecto demostración» en la economía, el cual consiste en importar a un país subdesarrollado el confort que corresponde a los países más avanzados (importación que solo satisface a las minorías que concentran la riqueza), asimismo hay un «efecto demostración» en literatura que consiste en trasladar a Buenos Aires, Caracas o Lima las formas literarias de latitudes de mayor cultura y pegarlas como un barniz sobre nuestra fisonomía cultural.

América Latina, desligada de España por la emancipación política, pero ligada a otros países europeos por relaciones económicas de dependencia, va a buscar en esos nuevos patrones su centro de gravitación intelectual. Como la actividad artística europea tiene su centro en París, esta ciudad se constituye en el polo de atracción de los intelectuales latinoamericanos.

El romanticismo latinoamericano fue la expresión literaria del latifundismo en pleno auge económico y político: se dedicaba al endiosamiento de los guerreros que conquistaron el poder para los dueños de haciendas y de hatos; y a la exaltación de la vida rural. Traía a las tierras brutales de nuestra América los modelos idílicos de Saint-Pierre, de Chateaubriand y de Lamartine. En el mundo de Efraín y de María no hay explotación ni hambre en el campo, nadie incita a la rebelión de los siervos de la gleba y el hombre vive en paraísos donde solo el amor puede fallarle.

Pero el latifundio, como sistema de explotación agrícola caracterizado por el uso extensivo de la tierra, por el alto grado de concentración y los altos márgenes de ociosidad de la misma, por el atraso tecnológico y por el ausentismo rentista, va a entrar en crisis hacia finales del siglo, y va a conducir al estancamiento y regresión de las economías y a la necesidad de cambios de estructura. Una burguesía comercial y financiera, apoyada en el capital inversionista proveniente de los grandes centros industriales, aspira y va conquistando el poder económico y político. Es una etapa de desarrollo urbanístico importante y el *positivismo* será su ideología.

El *Modernismo literario* latinoamericano refleja el conflicto entre la burguesía intermediaria que asciende y la burguesía agrícola (o aristocracia rural) que decae. Es un conflicto entre ciudad y campo, entre nobleza rural y «materialismo» comercial, en cuyo fondo los escritores vinculados al mundo decadente cantan una elegía muy sonora al paraíso perdido.

Como contrapartida, el *realismo literario reformista*, sustentado por escritores vinculados al mundo emergente del progreso técnico y de la burguesía intermediaria, va a resolver el conflicto de ciudad y campo, o de civilización y barbarie, en favor de la ciudad y tomando del positivismo las ideas sobre educación popular, tecnificación agrícola, desarrollo industrial y democracia representativa.

En Venezuela, Manuel Díaz Rodríguez, primero, y Teresa de la Parra, después, son dos elegíacos cantores del paraíso perdido: ambos describen y anudan sus mundos imaginarios alrededor de la hacienda hipotecada o de la herencia perdida, en manos de la usura o de administradores bribones; ambos lloran una nobleza en ruinas e imprecán una bribonería trepadora. Solo que uno lo hace en 1902 (*Ídolos rotos*) y la otra lo hace en 1924 (*Ifigenia*). Y, en el otro lado, Romero García, primero, y Rómulo Gallegos, después, son dos narradores del realismo reformista que predicán los cambios técnicos para pasar de la agricultura latifundista en crisis a una agricultura capitalista productiva. Solo que uno lo hace en 1890 (*Peonía*) y el otro en 1929 (*Doña Bárbara*).

¿Quiere esto decir que las escrituras de Rómulo Gallegos y de Teresa de la Parra son anacrónicas porque protagonizan, treinta años después, un conflicto característico de fines de siglo, ya presente en Romero García y Díaz Rodríguez? Sucede que el tema en Teresa de la Parra es casi biográfico, y en Rómulo Gallegos es vívidamente contemporáneo. Sucede que en 1930, y en general antes de la Segunda Guerra Mundial, la crisis latifundista seguía planteada entre nosotros prácticamente en los mismos términos en que lo estaba a fines del siglo XIX. Y esto,

que no tiene justificación histórica ni redención política, tiene sin embargo una explicación económica.

Como ya está dicho, el sistema fundamental de la economía venezolana que sobrevivió a la Guerra de Independencia y a la Guerra Federal, entra en una crisis de estancamiento a fines del siglo XIX, cuyos síntomas se van acentuando a comienzos del XX. Esa crisis tiene una expresión institucional en la desorganización política y en el caos que caracteriza a dicha época. Cipriano Castro es el símbolo: al frente de sus hordas andinas, Castro es el último de los caudillos típicos del feudalismo venezolano. Castro no representa a ninguna burguesía, sus hombres son campesinos y lo siguen movidos por la misma aspiración informe que impulsó siempre al hombre del campo a enrolarse en la aventura caudillista. En él se resumen los vicios y virtudes de un tipo humano cuyo último representante es él. En este sentido, el siglo XIX concluyó a tiempo.

Juan Vicente Gómez, en cambio, va a subir y a dominar, no por lo que tiene en común con su compadre Cipriano Castro sino, precisamente, por lo que no tiene, por lo que lo diferencia de aquel tipo. Gómez, que era agricultor y comerciante antes de hacerse soldado, es el gran intuitivo de aquella transición planteada entre latifundismo y burguesía comercial. Va a administrar la cosa pública con mentalidad de contador y si durante su largo período se acaba el caudillismo no es, como lo asegura cierto ingenuo organicismo, porque la nación estuviera cansada y deseara la paz, sino porque dentro de la estructura económica del país un sistema en crisis forzaba soluciones diferentes. Para la burguesía intermediaria o comercial tales soluciones no eran otra cosa que las del desarrollo capitalista en la ciudad y en el campo, a fin de aumentar una productividad estancada sin alterar el sistema, sino más bien consolidándolo. El latifundismo tendría que avanzar hacia la explotación agrícola organizada y tecnificada, así como la artesanía tendría que avanzar hacia una dimensión manufacturera. El progresismo o reformismo consistía en el predicamento de la educación técnica, el uso de maquinaria,

la modernización de la agricultura. Para ello se requería estabilidad social y política que garantizara, con igual rigor, tanto la paz de los caudillos como el sometimiento de las masas, que ya arrastraban cien años de búsqueda inútil. Ese gobierno era el de Gómez, cuya concepción del Estado policial se expresaba en el lema *orden, paz y trabajo*, condiciones en todo tiempo ideales para quienes monopolizaban las riquezas.

¿Por qué, sin embargo, no se realizó el progresismo de las élites económicas hecho doctrina por las élites intelectuales que con tanta euforia celebraron el golpe de Gómez contra su compadre? ¿Por qué a finales de la década del 30 constituye, en Venezuela, una verdadera audacia hablar del ferrocarril de los llanos y de modernizar la ganadería y la agricultura en general? ¿Por qué estos aspectos, que corresponden a fases iniciales y moderadas del capitalismo y que se ofrecían a finales del XIX y comienzos del XX como una alternativa evolucionista —positivista— para resolver la crisis de productividad del sistema eran, sin embargo, considerados como subversivos y tan peligrosos que hicieron de *Doña Bárbara*, en 1929, una novela heroica?

La respuesta nos la da el acontecimiento clave del siglo XX venezolano: la agricultura, que constituía la base material del sistema en crisis, ya se mostraba incapaz, como factor endógeno, de suministrar el ingreso necesario para financiar su propia transformación, lo cual explica la escasa movilidad del crecimiento en las dos primeras décadas. Por esta vía el país caminaba hacia la agudización de aquella crisis y hacia su estallido violento, cuando el petróleo vino a resolver el problema por arriba. Nadie, ni Gómez, contaba con el petróleo, que vino, como los guisantes mágicos del cuento, a resolver, por yuxtaposición, los problemas de productividad y de ingreso planteados por la agricultura precapitalista.

La clave para comprender el proceso durante la primera mitad del siglo XX está en ver con claridad y no olvidar que aquellos problemas no se resolvieron mediante la sustitución de una economía atrasada por otra avanzada, ni mediante el aporte de

factores dinámicos internos, sino gracias a una adherencia capitalista externa que se superponía sobre las desajustadas aristas de una economía latifundista, artesanal y mercantil que ahora pasaba a un plano secundario, desde el punto de vista del producto, pero que se arrastraba cojeando y coexistiendo con la recién llegada. Aquella adherencia venía de afuera, procedía de un mundo más avanzado y poderoso. Los ingenieros y los gerentes petroleros traían consigo la fascinación de los buscadores de oro y muy pronto darían al país una fisonomía y hasta una psicología de campamento minero.

Para Gómez, el petróleo era un fruto de la tierra y su mentalidad telúrica lo llevó a concebir la administración de los hidrocarburos con un criterio latifundista: otorgaba a sus amigos, familiares y partidarios vastísimas concesiones de tierras y éstos las traspasaban luego a las compañías extranjeras que exploraban y explotaban las zonas petroleras.

El petróleo comienza por resolver el problema del gobierno, cuyo presupuesto fiscal aumenta sustancialmente; y resuelve, asimismo, el problema de la burguesía intermediaria, que ahora es, casi con exclusividad, burguesía importadora de manufacturas para atender la demanda vertiginosa creada por el nuevo ingreso petrolero, esta vez concentrado en el gobierno, en los campamentos y en dos o tres grandes centros urbanos. El capitalismo interno se concentra en el comercio y en la banca, a la sombra protectora del estatus petrolero. Los latifundistas venden al gobierno sus fincas mediante el recurso de hipotecas sobrevaloradas (para eso Gómez les crea el Banco Agrícola) o se las venden a los nuevos ricos, porque adquirir tierras distingue. Aquella burguesía importadora va a obstaculizar la industrialización, pues para qué producir adentro lo que se puede comprar más barato y de mejor calidad en Europa y en Estados Unidos, el nuevo patrón. Al gobierno tampoco interesan, al menos no le interesan vitalmente, la tecnificación agrícola ni la industrialización, porque es un gobierno rentista que gasta su renta en obras públicas y en mantener el nuevo orden, el orden petrolero.

Pero si la burguesía importadora y el gobierno que la representa han resuelto su problema a la sombra del petróleo y a costa de mantener en la agricultura y en la industria el espectro latifundista y artesanal del siglo XIX, no lo ha resuelto en cambio el pueblo venezolano, cuya vasta mayoría vive bajo el límite de subsistencia a que la condena la improductividad agrícola en el campo, o las minúsculas producciones caseras en los pequeños centros urbanos. Sus símbolos son el conuco y la pulpería.

Habrá que esperar hasta la Segunda Guerra Mundial para que los barcos de guerra y los submarinos estremezcan las aguas estancadas de este pantano paradisíaco, donde una minoría privilegiada se empeñaba en detener el tiempo. Las dificultades de importación en época de guerra golpearon a aquel comercio de campamento minero y de tienda árabe que no diferenciaba el alimento envasado del collar barato, de la joya cara, del licor fino y de la seda japonesa. Ahora había que producir internamente a como diera lugar, había que producir alimentos y materias primas y manufacturas vitales. Había que industrializar. Es decir, había que salir del siglo XIX y caminar por el XX.

Con todo, el siglo XIX había vivido 136 años: murió el 17 de diciembre de 1935, y todavía gobernó unos años más.

Rómulo Gallegos es el novelista de la encrucijada secular que hemos descrito. Con él termina el siglo XIX y comienza el siglo XX. Ideológicamente es un positivista, y sus ideas llegan hasta la democracia representativa. Si tales son las fronteras de su mundo histórico y de su mundo político, ¿cuáles son las de su mundo imaginario y las de aquellas escrituras que le dieron cuerpo?

GALLEGOS ANTES DE *DOÑA BÁRBARA*

No tienen mil páginas el mérito literario de las vuestras —dice Romero García a Jorge Isaacs al dedicarle su novela *Peonía* (1890)—, porque escribo en la candente arena del debate político.

Sin embargo, acaso encontraréis en ellas ese sabor de la tierra que debe caracterizar las obras americanas. *Peonía* tiende a fotografiar un estado social de mi patria: he querido que la Venezuela que sale del despotismo de Guzmán Blanco quede en perfil, siquiera, para enseñanza de las generaciones nuevas.

En este párrafo, que precede al texto de la novela, Manuel Vicente Romero García sintetiza cabalmente las más sobresalientes características de contenido de la narrativa del criollismo. Como este es el período más estudiado por la crítica literaria (desde Picón Febres, Key Ayala, Pedro Emilio Coll, Urbaneja Achelpohl, Semprum, Julio Planchart, Angarita Arvelo hasta Picón Salas, Úslar Pietri, Edoardo Crema, Pedro Pablo Barnola y Rafael Di Prisco), me limitaré a un resumen esquemático de aquellas características, glosando, para ello, el párrafo citado.

Del relato costumbrista, la novela criolla hereda la descripción del cuadro local, el sabor aldeano y el fonetismo de un lenguaje popular transcrito desde afuera y con inconsecuencias fonográficas: los campesinos y los personajes populares de la ciudad alternan las formas coloquiales de su habla con intercalaciones cultistas del *os*, del *vosotros*, del *leísmo* y del *laísmo*, que demuestran la falta de conciencia lingüística de los autores, y la poca hondura a que llegaban en su penetración del alma popular. Caían, por ello, en el pintoresquismo de escenas, de situaciones y de personajes, y a esto, complementado con un marco geórgico de sembradíos, caminos, arrieros, arboledas, torrentes, pulperías, mozas y gañanes, llamaron, con diminutivo del costumbrismo español, «Sabor de la tierra».

Del costumbrismo y del periodismo combativo del siglo XIX viene, también, la sátira política; y del *positivismo*, el afán reformista de las instituciones y de la moral; y con el reformismo, el propósito pedagógico, la narración como enseñanza, como lección, como mensaje o como tesis. Por ello, se escribía siempre *en la candente arena del debate político* y el autor trataba de *fotografiar un estado social de su patria, para enseñanza de las generaciones nuevas*.

Del romanticismo, de ese romanticismo tardío anegado de baratijas idílicas y de desperdicios retóricos, proviene el nativismo de postal, el énfasis oratorio, el apóstrofe, el melodrama, un pesimismo de cementerio, una metafísica estereotipada y una estilización del llanto y del suspiro.

Del positivismo viene la ideología progresista en política, en economía y en educación, ya lo hemos visto; así como los corolarios de civilización y barbarie, bien y mal, atraso y cultura, en cuyos extremos maniqueístas van enredando la sogá del relato criollo los magisteriales narradores del regionalismo. Con tales ingredientes dispuestos en mosaico se va formando un modelo lineal que incorpora los contextos sociales y políticos dentro de un escenario caracterizado por el conflicto entre el medio (geográfico y humano) y una individualidad inconforme cuya pugna alcanza, generalmente, un desenlace pesimista. Ese desenlace corresponde a una etapa precapitalista en la cual el hombre es todavía dominado por la naturaleza.

Peonía es la primera expresión de este modelo, y es llamada seminovela por el autor, tal vez consciente de las fallas de factura literaria y del sacrificio estético en función del combate político y de la prédica positivista. Esta conciencia debía ser tanto más clara cuanto el autor tenía en su mente la comparación con *María* de Jorge Isaacs. El contexto socioeconómico de esta novela es aquel que señalamos como característico de finales del siglo XIX y comienzos del XX: la decadencia y crisis de la agricultura latifundista. La dialéctica del progresismo enfrenta, de un lado, los métodos retrasados, la baja productividad, la

explotación intensiva del hombre y el pago con fichas cambiables en la pulpería de hacienda, a la prédica sobre métodos nuevos y procedimientos científicos, acompañada con el atuendo de un ateísmo ingenuo, sermones feministas y necesidades educativas. Encierra una contradicción y ofrece también una prédica. La contradicción o inconsecuencia está en que el autor arremete contra el romanticismo y con frecuencia antepone una actitud o frase cínica o prosaica, para ridiculizar una situación romántica; pero, en la factura misma de la obra, cae en el peor de los vicios de la época: el romanticismo cursi, trajinado y ramplón. La prédica literaria es en favor de un arte y de una expresión propios frente a las fórmulas importadas: «Porque no hemos constituido todavía la literatura nacional, nuestros escritores y poetas, sin criterio ni tendencias, se han dado a copiar modelos extranjeros, y han dejado una hojarasca sin sabor y sin color venezolanos». Y todo este razonamiento se hace a propósito de unos versos muy malos que Carlos escribe para Luisa y los cuales están, sin posible comparación, calcados sobre la más vulgarizada forma becqueriana.

El maniqueísmo ideológico impuesto por el autor a sus personajes hace de estos, simples fichas de diálogo vitalmente falsas: Carlos no es ningún ser prometeico sino un pedante: predica sin convicción, le gusta oírse hablar, no comprende ni penetra en el mundo interior del campesino, a quien menosprecia; está lleno de sensiblería bucólica y su educación es superficial, teórica y exhibicionista; su nobleza espiritual constantemente se resuelve en vulgaridad o en cinismo. Luisa es la amada idealizada en la frondosidad retórica amorosa de aquel romanticismo de que hablábamos. Curiosamente, el único personaje que logra cierta autenticidad como antihéroe es el tío Pedro y eso gracias a la antipatía que le profesa el autor. También se salvan, por su fuerza vivencial, los episodios de cacería. En cambio la sátira política es pobre y de mal gusto, si exceptuamos cierto humor negro con que el autor levanta pocas veces el vuelo pesado de su prosa.

Y esta es la novela con que se echa a andar el criollismo en Venezuela. Con todo, allí está el muñón de la novela regional telúrica y mítica, en busca de un perfeccionamiento estructural; una novelística que va a llenar las tres primeras décadas del presente siglo y la cual se conserva todavía por allí, vivita y coleando, en la falsa profusión creadora de nuestros actuales narradores anacrónicos.

La búsqueda de aquel perfeccionamiento del modelo se bifurca, al entrar el siglo XX, en dos corrientes de coloración distinta que tienden a fundirse siguiendo lo que pudiéramos llamar dialéctica literaria del criollismo. Por un lado, hay una corriente que busca el perfeccionamiento en el estilo, es decir, no en la *forma* sino en uno de sus componentes: en su piel. Tal es el modernismo narrativo o la novela esteticista. Esta corriente falla en la estimación de los contextos sociales y pierde autenticidad por exotismo y evasión, como es el caso de Dominici y, en menor grado, de Díaz Rodríguez; asimismo, debilita la forma por exceso de carga lírica al crear la «narración poemática» en «prosa poética». Acierta, sin embargo, en la guerra abierta que desarrolla contra el ripio y el mal gusto, en la audacia de la imagen, en el refinamiento de la sensibilidad (matices y análisis de sensaciones) y en la ampliación del lenguaje literario hasta las puertas del simbolismo y del mito. La otra corriente busca una expresión más directa de los contextos sociales, políticos e históricos; surge como reacción frente a la anterior, como antítesis y como antiliteratura, en los casos de Blanco-Fombona y de Pocaterra. Se concibe una novela-catapulta, una narración que no sorteaba lo satírico ni lo panfletario, como en Pío Gil; ni la acumulación aluvional, como en Samuel Darío Maldonado; y en las cuales el novelista interviene a sus anchas para asestar un puñetazo o lanzar una imprecación. Pero acierta contra la artificiosidad, la evasión y la manía de estilo, y reivindica los derechos naturales de la narrativa.

Manuel Díaz Rodríguez intenta, sin lograrlo (*Peregrina*), y Urbaneja Achelpohl casi lográndolo (*En este país*), una síntesis

de las dos vertientes narrativas. Esa tarea estaba destinada a Rómulo Gallegos, quien habría de llevar a una plenitud clásica el deforme modelo originado en *Peonía*.

Gallegos se inicia literariamente en la década de 1910-1920; comienza en *La Alborada* (1909), revista de juventud en la cual publica artículos y ensayos breves sobre educación y sobre política; sigue en *El Cojo Ilustrado* y concluye la década, hasta 1922, en la revista *Actualidades*. Es el tiempo de sus cuentos, cuyo primer volumen, *Los aventureros*, aparece en 1913. Es, también, el tiempo de su consolidación ideológica, cuyo punto básico es la idea darwiniana del conflicto de razas y de la selección natural que regiría el drama del mestizaje latinoamericano todavía en proceso volcánico de sangres. La impulsividad ciega, el permanente contraste entre la gran ambición y la incapacidad para el esfuerzo tenaz, la indolencia, de nuevo el contraste entre el entusiasmo con que se abraza una causa o proyecto y el desmayo a corto plazo, y todo lo que encierra la expresión del «alma dormida» de estos pueblos, son manifestaciones de su situación racial, así como la violencia impaciente y el caudillismo son sus consecuencias. De ahí la necesidad de una dirección política organizada bajo el imperio efectivo de la ley y de las instituciones democráticas, la necesidad de valores culturales y la necesidad de una reforma educativa y una moral cívica, que sin ser remedio definitivo para todos los males de la inmadurez (o desequilibrio) racial, sí son caminos de superación y de avance en la guerra larga de la civilización contra la barbarie. Las fuentes, como se ve, vienen de la antropología y sociología positivistas, del humanismo pedagógico de Bello, Sarmiento, Martí, Cecilio Acosta y Lisandro Alvarado.

El método va a ser naturalista: ortodoxamente naturalista en los cuentos, generalmente de ambientes sórdidos y sobre casos patológicos o raros con personajes fracasados o reprimidos, propios de una sociedad gangrenada; para el Gallegos adolescente, Caracas era como la Roma de la decadencia, una presa reservada para el asalto del más fuerte. Contempló el desfile de

los bárbaros, escuchó sus risotadas y presencié el espectáculo de su machismo. A los veinticinco años, Caracas es tiempo de lucha y de silencio para el escritor que comienza. Es una ciudad enferma, para ser mirada con los ojos clínicos de un Zola: Gallegos, en sus primeros relatos, describe jirones mugrientos de ciudad, rincones miserables, interiores sórdidos y una secuencia de personajes extraños, embrutecidos unos, malvados otros, movidos todos entre los polos de un tiempo que salta del marasmo, sin fuentes de energía, hasta la exaltación y el paroxismo. Caracas terrible y goyesca.

Un naturalismo, con el alcance que hoy se da a este término en un sentido general de realismo crítico, va a estar presente en sus novelas, organizadas estructuralmente, a excepción de *Reinaldo Solar* y *Cantaclaro*, con pie en el esquema heredado de *Peonía*, cuya culminación literaria en *Doña Bárbara* lo concluye y universaliza.

Entre 1920 y 1930, Gallegos escribe y publica tres novelas: *Reinaldo Solar* (con el título *El último Solar*, Imprenta Bolívar, Caracas, 1920), *La trepadora* (Tip. Mercantil, Caracas, 1925); y *Doña Bárbara* (Edit. Araluce, Barcelona, España, 1929).

En *Reinaldo Solar*, la idea de degeneración biológica, decadencia racial, debilidad por herencia y debilitamiento de sangre conservan la filiación naturalista con los cuentos y con *Sangre patricia* de Díaz Rodríguez, autor con quien Gallegos mantiene, en esta primera novela, ciertos nexos estilísticos. Esta es una de las novelas más independientes de lo que más adelante va a ser el esquema galleguiano, y quizás a ello deba la frescura proveniente de su espontaneidad juvenil, que le imparte un aire de contemporaneidad y la acerca al lector de hoy más que otras novelas posteriores. En el fondo es la epopeya de una generación desorientada en busca de un destino que no se manifiesta: novela turbulenta y vivencial, tiene la fuerza poética de la juventud y la autenticidad existencial de quienes no hallaban más alternativa que la castración moral bajo un sistema implacable, o la violencia de la revuelta armada, sin fundamento ideológico y sin lucidez revolucionaria; o sea, la

violencia por desesperación, para disfrute de los hombres de presa dentro del esquema caudillista típico del siglo XIX. El misticismo telúrico de *Reinaldo Solar* rinde tributo al mito proteico de la renovación vital, del recomenzar y del rehacerse por contacto con la naturaleza, en contraste con la renuncia y el fracaso: la novela se estructura en secuencia de caídas y redenciones, de causas que se abrazan y esfuerzos que desmayan para resurgir más allá en empresas religiosas, políticas o morales que nunca llegan a culminación, con la cual Gallegos recrea, en el esfuerzo baldío de una clase decadente pero voluntariosa (la que desciende de los conquistadores y de los libertadores), el heroísmo inútil de Sísifo dando traspiés en su confuso destino americano.

Con *La trepadora*, Gallegos adopta una estructura polarizada en contraposiciones simétricas muy simples, que le permiten plasmar en caracteres humanos poderosos su sencilla dialéctica positivista. Así, la desazón existencial y la duda hamletiana del blanco Reinaldo Solar darán paso al rudo primitivismo de un Fortinbrás criollo, Hilario Guanipa, prototipo del hombre de presa que surge del mestizaje y en cuyo mundo interior simplificado se asiste a la contienda entre la herencia noble del blanco y la herencia oscura de las razas marginales, contienda que se expresa, en el conductismo galleguiano de tendencias del bien y del mal (o mudanza de los caracteres), en un mismo personaje: el hijo bastardo. En este sentido, Gallegos es un escritor conservador cuya diferencia con la oligarquía decimonónica es solo política: Gallegos se afirma en una fe democrática sustentada sobre el idealismo de una educación y sobre la metafísica, a largo plazo, de un predominio de las tendencias al bien sobre las tendencias al mal, mediante un equilibrio de razas que produzca un hombre nuevo. Este idealismo explica las paradojas de su fe y de su escepticismo, de su ideología raigalmente reaccionaria y de su conducta intachable e indoblegable frente a la tiranía, a la dictadura y, en general, frente a los hechos de fuerza que, a su juicio, perturbaran aquella larga marcha institucional con la cual soñó como vía única.

Trabajando con mecanismos tan rígidos en lo ideológico, y tan profundamente incrustados en su formación intelectual, Gallegos necesariamente iba hacia la repartición simbólica del mundo y, dentro de su misticismo telúrico, también necesariamente a la creación de novelas mitológicas que elevarían a mundos de magia y de poesía aquellos áridos esquemas y aquella sociología exhausta con que el autor forzaba al siglo XX a encogerse en el siglo XIX.

Lo que me parece genial de Gallegos y lo que me da la medida de su grandeza tolstoiana es que, precisamente, arrastrando consigo aquellos propósitos reformistas y contraliterarios de Romero García (*arena política, reflejo de estados sociales y narrativa pedagógica*), haya construido el espectro narrativo más importante de la novela regional y telurista en América Latina y haya dejado, a su muerte, como su mejor legado literario, la lección universal de que el arte verdadero puede fundarse con los materiales más sublimes, o piadosos, deleznable o perecederos, siempre y cuando los maneje la mano de un creador y la fe de un creyente.

EN DOÑA BÁRBARA

Doña Bárbara es la demostración de tan difícil confluencia porque en esta obra está todo lo malo y todo lo bueno de Rómulo Gallegos como ideólogo y como narrador. La crítica ha bailado, y baila todavía, su danza cobardona de aceptación, de duda y de rechazo ante la imperturbable novela. Recuerdo que fue Emir Rodríguez Monegal, en 1954 (*Narradores de esta América*) y a propósito de los veinticinco años de *Doña Bárbara*, quien propuso ya una confrontación estrictamente literaria: el crítico uruguayo reaccionaba de este modo contra la mitificación y el oropel de tanto elogio sin análisis y contra la ponderación extraliteraria de la obra. Su juicio entonces no favorecía a Gallegos y la novela se quedaba en algo así como una visión turística

y superficial de la tierra y del hombre. Años después, en 1967 y en ocasión del XIII Congreso de Literatura Iberoamericana celebrado en Caracas y de la entrega del premio Rómulo Gallegos a Vargas Llosa, eventos a los cuales asistió como invitado especial Rodríguez Monegal, su juicio cambió sustancialmente según pude apreciar en declaraciones, conferencias y anotaciones escritas del autor. Asimismo, en la encuesta sobre crisis novelística venezolana realizada por Guillermo Sucre para *El Nacional*, a juicio mayoritario de narradores y críticos, Venezuela venía siendo país de una sola novela. *Doña Bárbara*. En mi caso, defectos que no apreciaba y valores que no veía en mi libro sobre Gallegos (1956), fui viéndolos y apreciándolos en el seminario que diez años después dirigí en la Escuela de Letras de la Universidad Central. Así es la crítica, oficio arbitrario y ejercicio subjetivo de gente mudable.

En *Doña Bárbara*, el tema de la raza se expresa con la desnudez discriminatoria ya insinuada en las dos novelas anteriores:

Su compañero de viaje es uno de esos hombres inquietantes, de facciones asiáticas, que hacen pensar en alguna semilla tártara caída en América quién sabe cuándo ni cómo. Un tipo de razas inferiores, crueles y sombrías, completamente diferente del de los «pobladores de la llanura» (*Doña Bárbara*, en *Obras*, Lex, La Habana, 1949, p. 350).

Y en el esquema de civilización y barbarie, con los colorarios reformistas, constituye el centro irradiante de toda la estructura, una estructura bipolar rígida, de correspondencias muy ricas pero también distribuidas entre los polos del conflicto sarmentino. El programa de Santos Luzardo no difiere en nada del de cualquier candidato adeco en gira por el llano:

Por el trayecto, ante el espectáculo de la llanura desierta, pensó muchas cosas: meterse en el ható a luchar contra los enemigos, a defender sus propios derechos y también los ajenos, atropellados

por los caciques de la llanura, puesto que doña Bárbara no era sino uno de tantos; a luchar contra la Naturaleza; contra la insalubridad que estaba aniquilando la raza llanera, contra la inundación y la sequía que se disputaban la tierra todo el año, contra el desierto que no deja penetrar la civilización (Ob. cit., p. 392).

Es un tema épico. El enfrentamiento entre el doctor Luzardo y Doña Bárbara es el eje principal entre los polos que ambos representan. Gallegos los acerca y los distancia, sin que se realice el choque definitivo o la definitiva separación: en el estira y encoge de proximidades y lejanías, aquellas correspondencias polares se estremecen, ellas sí en choques y separaciones definitivas que van rompiendo el estatismo ideológico gracias a la dinámica estética de las contraposiciones secundarias. Pero esta dinámica no puede conservarse a costa de la neutralización de los dos polos principales, porque resultaría una novela de aventuras al infinito; y es aquí donde se presenta al novelista un problema entre su rigor ideológico y las exigencias literarias de la estructura bipolar: Gallegos tiene que resolver el conflicto que él mismo abrió en la oposición de los dos personajes; ahora bien, para que Santos Luzardo venza definitivamente a Doña Bárbara (tal es la tesis) tendrá que apelar a la violencia (el derecho es una superestructura y Doña Bárbara es el sistema), y esto es lo que el novelista se niega a aceptar: Gallegos no tiene sentido histórico de la violencia creadora. Por ello, al final, no sabe cómo salir de Doña Bárbara, y para evitar que sea Santos Luzardo quien la elimine, la hace autodestruirse, la desaparece y, al hacerlo, funde el misterio de la desaparición con el misticismo telúrico de los ríos, de la llanura y de la selva, en el clima de los grandes mitos.

El mito de la tierra bárbara y devoradora del hombre, de la naturaleza indómita aniquilando al hombre sin técnica, la hembra que exprime el amor que se le entrega y devuelve los huesos calcinados, Doña Bárbara. Y el mito civilizador, el mito de los impulsos dominados por la cultura y por la conciencia moral, el mito del derecho clavándose en el corazón de la violencia, Santos

Luzardo. Sin embargo, el mito telúrico adquiere, por encima de la pasividad del símbolo, el movimiento y la fuerza de la vida: Doña Bárbara es un personaje auténtico; en cambio, Luzardo, «hecho a golpes de esperanza», como dice el autor, es un personaje-maniquí. El novelista lo maneja a su gusto. Personaje sin independencia vital, hierático, forzado, casi alegórico, encarna virtudes insobornables y resulta un hombre sin pecado, sin mancha, el que todo lo sabe, el bueno, el antibárbaro, el héroe, el «muchacho» de las películas mexicanas y de vaqueros. Es, además, pedante en sus actitudes y en su conversación. No es, en el fondo, un intelectual sino un hombre de acción, pero vive expresándose como un teórico. Se exalta ante las faenas llaneras (violencia) y es allí, y en el ejercicio de su hombría, cuando se pone a punto de encontrarse a sí mismo, pero el autor lo impide: cuando es atraído por la hembra y esta expresa que su vida podría cambiar de rumbo con el amor de este hombre, Gallegos lo retira de la tentación, precisamente en la oportunidad en que se iban a poner a prueba sus condiciones y vocación de educador. En vez del riesgo de transformar a Doña Bárbara, Santos Luzardo se dedica a alfabetizar a Marisela, otro mito, el mito de la raza maleable, apta para la victoria del bien sobre el mal. Luzardo es terrateniente como Doña Bárbara, solo que esta trabaja la tierra mientras que aquel es ausentista. Por cierto que Luzardo es enemigo de la violencia, pero no vacila en acudir a ella cuando se trata de defender «lo suyo» y es, irónicamente, uno de sus mejores momentos como ser humano.

Hay, en cambio, dos personajes marginales, grande el uno en su incapacidad de amar y grande el otro por tanto haber amado, trágicos ambos: Melquíades, el brujeador; y Lorenzo Barquero, destruido por las deidades implacables de la llanura. Y hay la penetración del hombre solitario, del hombre en la faena ruda y en su drama frente a las fuerzas naturales, penetración lograda a través del lenguaje, ya no visto desde afuera y con folklorismo superficial, sino como expresión de una interioridad en la cual se conjugan la palabra, el gesto y la mirada con los silencios que anteceden o complementan su articulación.

Después de Doña Bárbara

A partir del vanguardismo, y concretamente a partir de 1930, se comprueba la exploración de nuevas técnicas y de nuevas estructuras narrativas, por saturación del modelo criollista, ya exhausto después de *Doña Bárbara*. Hablé de seis autores en pirandélica busca de expresión; también habría podido hablar de siete, porque el propio Gallegos siente, después de *Doña Bárbara*, el agotamiento del modelo que él llevó a su más elevada realización. Sus novelas posteriores demuestran su esfuerzo en aquella misma búsqueda.

Así, *Cantaclaro* (Araluce, Barcelona, España, 1934), con materiales de la misma fuente de los de *Doña Bárbara*, es una novela de composición completamente distinta de la del modelo bipolar *Peonía-Doña Bárbara*; ahora la narración anda más suelta; y el azar, ese dios excluido del olimpo galleguiano, va a regir el rumbo del caballo de Florentino como rigió el de *Rocinante* en el *Quijote*, cuya estructura viajera es, en esencia, lo que sigue ahora Gallegos. Y esa libertad, y el estímulo que ejerce sobre la capacidad creadora de Gallegos, que ahora alcanza todo el poderío poético de su palabra y las zonas abisales del hombre del nuevo mundo, es lo que marca la superioridad literaria de *Cantaclaro* sobre *Doña Bárbara*. Gallegos, sin embargo, no podía ni quería liberarse del rigor de sus ideologías, de manera que cuando más fascinante e imponderable era el drama dostoievskiano de Payara, Gallegos corta para cumplir la galleguiana tarea de castigar a un jefe civil de distrito.

En *Canaima* (Araluce, Barcelona, España, 1935) el autor, más que la tan celebrada novela de la selva, hace la novela de un río, el Orinoco, en cuyas márgenes selváticas los dioses comparten las pasiones de los hombres y se mezclan en sus luchas. Novela homérica, epopeya de un continente en el primer día de su creación, *Canaima* revela, en los turbiones de una prosa sinfónica, ya no el esquema simplista de la lucha del hombre inerme con la naturaleza, como expresión de una deficiencia

tecnológica, sino la profundización del misticismo telúrico que lleva a Marcos Vargas a una identificación con las fuerzas naturales y a una comunicación milenariamente olvidada que lo conduce al hallazgo de la unidad perdida con el cosmos: por un proceso de descivilización y de acercamiento y convivencia con la selva y con el indio, Marcos Vargas va entendiendo el lenguaje de la lluvia, del rayo, del viento y de los ríos; no como metáfora, entiéndase bien, sino como identificación vital o como vivencia mítica, en el primer estadio de lo mítico: aquel en que el hombre no había dividido al mundo ni escindido la vida en reinos (mineral, vegetal, animal), sino que formaba y se sentía parte del todo en la gracia de un lenguaje universal. A fin de ver esto así, conviene separar la intuición pánica y el retorno mítico que hay en *Canaima* de las peroratas de Manuel Ladera sobre el mal estado de los caminos, y de los afanes pedagógicos de Gabriel Ureña, empeñado en civilizar a Marcos Vargas. Como se ve, en *Cantaclaro* y en *Canaima*, Gallegos logra alejarse del esquema de *La trepadora* y de *Doña Bárbara*, al cual, sin embargo, sigue haciendo concesiones, para él ideológicamente inevitables. Y como las cosas vuelven al lugar de donde salieron, con *Pobre negro* (Élite, Caracas, 1937) y con *Sobre la misma tierra* (Araluce, Barcelona, España, 1943) Gallegos regresa, respectivamente, al mecanicismo racial de *La trepadora* y al de barbarie y civilización de *Doña Bárbara*. Con *El forastero* (Élite, Caracas, 1942) el autor regresa a uno de sus cuentos y a un tema obsesivo: el de la táctica para lograr una transición no violenta de la dictadura a la democracia. En esta novela experimentalmente política, Gallegos parece convencido de que una generación intermedia debe sacrificarse («El sacrificio del ideal» se llama el cuento, muñón de la novela) y hacer concesiones a fin de penetrar el poder e influirlo en la dirección deseada, como la enredadera aparentemente inofensiva que va trepando y abrazando al tronco poderoso, hasta dominarlo y ponerlo a su servicio. Aquí Gallegos ensaya una técnica distinta a la de sus novelas anteriores: introduce en un *pueblo dormido* (recordar a Bunge y Arguedas)

a un forastero inquietante que atrae el halo sugestivo de una revolución lejana y cuya sola presencia y misterio promueve, en espiral, todo un proceso conspirativo que despierta a la comunidad y le va dando conciencia de su fuerza colectiva. Se trata de la técnica unanimita, al modo de Jules Romains, que ya había empleado Úslar Pietri en uno de sus cuentos de *Red* («El viajero», 1936) y que utilizará Díaz Sánchez en *Casandra* (1957).

Como se ve, Gallegos explora y experimenta nuevas formas después de *Doña Bárbara*, es decir, entra y participa, con *Cantacaro*, con *Canaima* y con *El forastero*, en la búsqueda de un nuevo modelo o en la reestructuración del anterior. En otras palabras. Gallegos intenta liberarse del modelo galleguiano y quebrar el arco *Peonía-Doña Bárbara*, lo alcanza parcialmente y con ello libera la plenitud de su lenguaje, pero su indeclinable vocación y propósito educadores, así como la rigidez de sus esquemas ideológicos, fortalecen la ética del apóstol y del político, que llega por voluntad de su pueblo a la Presidencia de la República, pero traicionan estéticamente al novelista renovador, que no logra saltar las fronteras del modelo que él mismo agotó al llevarlo a su máxima expresión. Por eso dije que él es el novelista de una encrucijada secular en cuyas escrituras termina el siglo XIX y comienza el siglo XX.

EL LEGADO DE RÓMULO GALLEGOS

¿Qué significa Gallegos en la novelística venezolana?
 Exactamente una plena toma de conciencia histórica,
 cultural e individual, traducida a un idioma
 y a una posibilidad universal, cumplida en nuestras letras
 que hasta ese momento carecían de soberanía mundial.
 (Juan Liscano, «Sobre la novela venezolana», Papel Literario
 de *El Nacional*, marzo de 1960)

Desde Manuel Vicente Romero García hasta Rómulo Gallegos, los novelistas venezolanos manejaron los contextos de

su época, se desarrollaron dentro de ellos, que eran su circunstancia, y con fortuna diversa trataron de incorporarlos a su obra narrativa: fallaron, por mengua del estilo, aquellos que dieron más importancia a lo que querían y tenían que decir, con detrimento de la manera de decirlo; y fallaron, por mengua de los contenidos, quienes pusieron en el lenguaje un interés y un énfasis que restaron a los contextos sociales e ideológicos. Gallegos es el novelista que logra la expresión cabal de los contextos de su época. Con él concluye una novelística y comienza otra. Visto desde un ángulo, es el último de los criollistas, cuya narrativa él trasciende; y visto desde otro, es el precursor de una novela nueva, que se inicia vigorosamente en la década del 30, desmaya a poco andar y llega a la década de los 60 inconclusa, desorientada y asediada por una praxis nueva, dentro de la cual ya se ha iniciado, también, una renovación novelística.

El legado literario de Rómulo Gallegos podría sintetizarse del siguiente modo:

I. *Incorporación del lenguaje popular a la economía narrativa* mediante la estilización de una conciencia lingüística no existente en la novela anterior. Así, los contrasentidos e inconsecuencias lingüísticas (popularismo y cultismo), desde *Peonía* hasta *Reinaldo Solar*, dan paso a una profundización de la interioridad existencial de los personajes a través de la autenticidad de su habla. No olvidemos que este es el rasgo más característico de la novela hispanoamericana actual y el que ha permitido reestructurar la visión del hombre latinoamericano y de su mundo. Gallegos abre este camino y se detiene en su vista panorámica. No lo sigue hasta sus últimas consecuencias por la limitación misma de su modelo extensivo y por el freno de un purismo lingüístico que le cerraba la riquísima cantera de los lenguajes prohibidos.

II. *Nuevo sentido del paisaje*. Hay en Gallegos un nuevo sentido o visión, o colocación del y dentro del paisaje y la naturaleza: en primer lugar, un alejamiento del paisaje virgiliano (*Geórgicas*) ofrecido en combinaciones de ciudad y campo (Caracas y sus alrededores de litoral y haciendas). *Reinaldo Solar*

y *La trepadora* rinden, todavía, tributo a esa tradición que se rompe en *Doña Bárbara*, donde el paisaje ya no es naturaleza amansada sino tierra abierta y salvaje. Así, el paisaje deja de ser estático marco de romances y costumbres, para incorporarse como factor dinámico de lucha, como personaje. Se abandona el detallismo nativista y se ofrecen grandes conjuntos o masas narrativas mediante una técnica de selección simbólica.

III. *Una narrativa existencial hacia afuera.* El desequilibrio estético de la novela galleguiana —y, en general, de la gran novela telúrica— se advierte en la proyección hacia fuera de los personajes y de sus conflictos: el hombre galleguiano —a diferencia del hombre costumbrista— no se contenta con vivir superficialmente entre las cosas ni con sermonear continuamente a los demás, sino que se siente a sí mismo como incógnita y busca su destino, que es buscar la medida de sí mismo. En este sentido, Gallegos está dejando atrás la novelística que hereda y abriendo camino a la que ha de venir. Los personajes galleguianos, los más auténticos (Lorenzo Barquero, Marcos Vargas, Florentino), y aun los más abstractos (Santos Luzardo, Ludmila Weimar), se buscan a sí mismos, pero no mediante la exploración de su mundo interior, sino en el contacto y choque con el mundo exterior. Ellos se miden y tratan de encontrarse por un proceso de diferenciación y de conflicto frente a la naturaleza o frente a los demás hombres. Intuyen sus fuerzas interiores y son capaces de apreciarlas solo en la medida en que las comparan y ponen a prueba con el mundo exterior: el hombre galleguiano es un primitivo que quiere, que necesita y que lucha por llegar a conocerse a través del mundo implacable que lo asedia. Este hombre se queda en el choque, en el encontronazo. Ya no podrá ser, ya no regresará más nunca al muñeco embelesado de los idilios seudorrománticos, ni al insulto palurdo de los costumbristas; pero tampoco alcanzará su verdadera dimensión hacia adentro, sino que presiente y ve de lejos la tierra prometida de su mundo interior. Ese personaje queda allí, en los portales de esa visión, como leyenda, como mito o como subhombre.

IV. *Esto quiere decir que Gallegos es un escritor épico*, en el sentido clásico del término. Sus personajes se destacan por su individualidad heroica en cumplimiento de un destino que se le ha señalado desde afuera y cuyo secreto ellos han arrancado a los ríos, a la llanura, a la selva o a los otros hombres que encuentran en su camino. La épica en que hoy se empeña la literatura hispanoamericana sigue un camino diferente: el hombre de la novela postgalleguiana ya no pregunta «¿Se es o no se es?» a la montaña, al río o a los otros hombres: se interroga a sí mismo, y busca su destino en la exploración lúcida o intuitiva de su interioridad existencial; y es a través de este rumbo como alcanza su condición social y su lugar en el mundo y, con ello, su ubicación en una lucha que ya no puede inscribirse dentro del marco de un destino heroico al modo griego, sino dentro de una épica social y de un destino individual cuya praxis es estrictamente humana y azarosa.

Gallegos siente el llamado fascinante de esta aventura, pero no se entrega a ella, así como Luzardo siente la tentación de penetrar en el mundo interior de doña Bárbara, pero espolea su caballo y se aleja. De nuevo la atracción se ejerce con más fuerza y mayores efectos en *Cantaclaro* y en *Canaima*, en las cuales se adentra más en una narración hacia adentro, que no llega, sin embargo, a imponerse ni a perturbar la nervadura de su mitología y de su narrativa homérica. Gallegos la anuncia y la prevé, y su obra conduce hacia ella, pero como Moisés ante la tierra prometida, deberá contemplarla desde lejos. No por eso su obra se empequeñece: como los grandes poetas nacionales, forjadores de un lenguaje, Rómulo Gallegos recibe una herencia de potencialidad dispersa y de aluvión, y devuelve el caudal coherente de una obra sobre la cual puede fundarse una literatura hacia el mundo, siempre y cuando se asimile la lección creadora del propio Gallegos: no imitarlo, sino comprenderlo y superarlo, así como él lo hizo con quienes lo antecedieron en el arte literario. En este sentido, su encuentro personal con Mario Vargas Llosa, poco antes de morir, tiene la ironía de un símbolo típicamente galleguiano: la transmisión de poderes de una novelística a otra.

Capítulo IV

Entre Rómulo Gallegos y Alfredo Armas Alfonzo

Su sed habría enmudecido, pero el ronco grito de los suyos
lo mantendría despierto, cavando aquel pozo,
en cuyos dientes de piedra quedaría su semilla...

ANTONIO MÁRQUEZ SALAS

¿HASTA CUÁNDO *PEONÍA*?

No es solo aquel pleito profesional acerca de cuál fue la primera novela venezolana, si *Peonía*, *Zárate* o *Los mártires*, y hay quien llega hasta Oviedo y Baños (¿Por qué no hasta Gumilla o hasta Juan de Castellanos? Que a la hora de ponerse a mirar hacia atrás, Lot es muy venezolano y su mujer tiene binóculos). Pero no es la noria de la crítica histórica lo que más fastidia al lector porque, al fin y al cabo, allí hay diversiones interesantes como las que ha metido en la refriega Caupolicán Ovalles con el hallazgo de la novela de Bigotte (¿1870?) y del relato de Braulio Fernández (*Alto esa patria hasta segunda orden*, 1889), cuya autobiografía adelanta el desparpajo de los hombres de guerra en los cuentos de Armas Alfonzo. Lo que ya no tolera ni resiste el lector es la inercia incommovible del criollismo costumbrista que ha pasado por debajo (o por encima o por un lado) de Gallegos y sigue todavía editándose, desde los años 30 hasta hoy, con la ingenuidad devota de quienes acumulan piedras alrededor de una cruz de camino.

En un ensayo sobre contemporaneidad en la narrativa venezolana, estos narradores no tienen cabida: las flores de *Peonía* ya están marchitas y su aroma es de cementerio. A lo sumo, extremando la simpatía y forzando el fiel de la balanza literaria,

puede uno dedicarse a extraer de novelas y de cuentos lo salvable, pero ¿quién es uno para determinar la salvación de nadie? Convengamos, entonces, en lo siguiente: cualquier selección o juicio en función de lo contemporáneo, y más precisamente de lo actual, es la selección o el juicio de una sensibilidad individual o colectiva dentro de un marco histórico; es la expresión de un gusto condicionado por contextos de época y cultura; y, en mi caso, se trata del ejercicio de un gusto personal, con toda la arbitrariedad y limitaciones de ese ejercicio. Y esto conviene enfatizarlo para que nadie se moleste ni se enoje más allá de la ínfima medida que da la opinión de un lector prejuiciado como estoy seguro de serlo.

Y así sostengo que hay en nuestra narrativa las dos tradiciones universales de toda literatura: la que va abriendo caminos con buenos escritores como punteros y con medianías literarias que avanzan ampliando la pica abierta y explorando los nuevos paisajes; y la que viene detrás, ya amadrinada, segura del camino, devota de un paisaje sin peligros ni misterios, y feliz de que así sea. Estos últimos son *gente de letras*, que jamás se frustran, y que suelen producir mucho porque paren sin dolor. Se comprende que el crítico, a menos que aspire a utilizar sus escrituras como tarjetas de presentación en sociedad, establezca una diferenciación entre aquellas dos tradiciones y dedique a la primera las energías que podría perder con la segunda, sobre la cual suele echarse siempre un manto piadoso de mirar y pasar. Este lujo, sin embargo, se lo puede dar un crítico autorizado a dárselo por calzar ya los coturnos de una autoridad que consagra con una simple mención, o aniquila con un simple silencio. Pero no yo, que escribo como lector, que he comprado libros de escritores buenos, medianos y malos; y que debo a unos el enriquecimiento lícito del alma, mientras otros me deben las horas que por su causa estéril quité al amor, al vino y a los ríos.

Sucede que, a veces, un gran escritor como Gallegos escribe cursilerías como las siguientes: «llegó la edad florida de los quince años, pero en el rosal de su corazón floreció la rosa

mística»; «la desbordada incontinenia del tímido que atraca tardíamente su barca de castidad en el ribazo del amor»; «su miseria fisiológica lo entregó sin defensa al blanco Moloch de la tuberculosis»; «aquella mirada había de ser decisiva en su vida, sintió que lo había atado para siempre a la fatalidad del amor». Todas estas perlas, sin embargo, son de su primera novela y están ya superadas en la segunda, a pesar de que todavía en *La trepadora* nos hable de «matorral silvestre».

Pero frente a estos y otros lunares que un lector malicioso pueda hallar, queda la vasta obra creadora de mundos en cuya mitología afincan sus raíces el ser del venezolano. Cosa similar acontece con otros autores, como Úslar Pietri, por ejemplo, en cuyo ciclo *El laberinto de Fortuna* hay caídas inconcebibles en quien nos ha dado *Las lanzas coloradas* y una cuentística de valor universal, como hemos visto; igualmente podemos cazar goteras en Guillermo Meneses, algunos goterones en Otero Silva; desgarramientos en Díaz Sánchez; hundimientos en Antonio Arráiz; descalabros en González León; descuidos en Armas Alfonzo e inconsecuencias en Britto García. Todo ello, sin embargo, se halla generosamente compensado con los valores literarios de sus obras y pertenece, universalmente hablando, a la cuota marginal del dormitar que Horacio estableció para los grandes.

Aquí se trata de otra cosa bien distinta, a la cual podemos comenzar ubicándola estadísticamente. Tomen ustedes la *Bibliografía de la novela venezolana*, una publicación del Centro de Estudios Literarios (Escuela de Letras, UCV, Caracas, 1963) casi exhaustiva sobre la materia; y observarán que, entre 1930 y 1960, se publican unas doscientas novelas venezolanas, un número que desmiente, al menos cuantitativamente, aquello de las dificultades de publicación en nuestro país. Despachar la totalidad de estas obras con un juicio tajante es una injusticia que no voy a cometer aquí; primero porque no haría con ello nada original: desde *Contrapunto* hasta las revistas y papeles literarios más recientes, se vienen repitiendo baladronadas excluyentes *a priori* para una doble piratería, la de ganar adeptos de

vanguardia y la de evitarse el análisis laborioso o, al menos, la lectura mínima que exige una opinión. De modo que no me tientan expresiones como «Venezuela es país de un solo novelista», «aquí hay crisis de novela», «en Venezuela solo se salvan algunas páginas de Gallegos y algunas de Meneses», y otras pedanterías del mismo estilo. Conozco «revisionistas» de valores que se quedaron repitiendo los juicios de Picón Salas y de Úslar; y los amonedaron. Estoy, sin embargo, algo lejos del otro extremo, el de Mancera Galletti (*Quiénes narran y cuentan en Venezuela*, México, 1958) y el de José Ramón Medina (*50 años de literatura venezolana*, Monte Ávila, Caracas, 1969), que hacen una reseña bondadosa y gentil según la cual nadie escribe mal en Venezuela.

El caso es que de aquellas doscientas novelas, por lo menos diez pueden ser, con rigor, elevadas a consideración universal. Digamos, en orden cronológico, *Las lanzas coloradas*, *Cubagua*, *Cantaclaro*, *Canaima*, *Mene*, *Puros hombres*, *Viaje al amanecer*, *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, *La leyenda del Conde Luna*, *Oficina N° 1*. A las cuales añadiría, por el lapso posterior al 62, *Al sur del equanil*. País portátil y *La mala vida*. Si consideramos que junto a estas novelas, y siguiéndolas en un orden de importancia continental, podemos mencionar a *Pobre negro*, *Fiebre*, *La dolida infancia de Perucho González*, *Ana Isabel, una niña decente*, *Cumboto*, *Casas muertas*, *Los pequeños seres*, *La misa de Arlequín*, *Marzo anterior*, entonces el balance no es deprimente ya que faltaría un más amplio balance nacional donde otros esfuerzos narrativos hallarían su propia escala. Baste pensar que, en el lapso señalado, hay novelas no mencionadas, de autores como Gallegos, Blanco-Fombona, Pocaterra, Úslar Pietri, Otero Silva, Picón Salas, Meneses y Antonio Arráiz.

De este modo resulta estimulante observar que semejante rigor estadístico, aplicado a una novelística de treinta años, nos ofrece el alto margen de un 10 por ciento de obras, si no extraordinarias, al menos con valores relevantes dentro de la novela hispanoamericana del mismo período. Y me lleva mi

optimismo y tradicionalismo a sostener que, si bien es cierto que en el 90 por ciento restante campea el tufillo de *Peonía* y el mastranto de *Doña Bárbara*, aun allí hay facturas literarias merecedoras de un estudio hecho con simpatía. Más allá no alcanza mi amor exagerado por la aldea, a menos que reforcemos el asunto con los cuentos, segundo piso de nuestra narrativa y en el cual figuramos con distinción en este continente.

Pero, en fin, ¿cuál es la inercia de *Peonía* en nuestra narrativa? Es el apóstrofe reformista que ilustra bien el texto siguiente de una novela del año 36, la cual adelanta en treinta y cinco años el estilo de la Dirección de Turismo:

Tierra de los Caripe, tierra virgen, clamorosa de brazos, capital y caminos que exploten tus montañas... Tierras venezolanas, jirón de la patria mía. Tierra de promoción y de belleza traída por Dios mismo en reemplazo de la bíblica Canaán, mitológica Cólquide adonde un día irán los argonautas del trabajo seguros de encontrar el Vellocino...

Es, también, la cursilería romantiguera del texto siguiente de otra novela, del año 34:

... y de rodillas en medio de su lecho, como una de esas vírgenes antiguas, buscó, sobre la marquetería del bello dormitorio, aquel íntimo y lírico breviario, en donde la musa del poeta se destacaba en un canto de sentimentalismo y quimeras.

O esta «criollista» versión del *Cantar de los cantares*, con implicaciones dantescas, en una novela de 1950, justo cuando Bernardo, besando a la amada, desciende hasta el vientre y se detiene ante una cocoya proteica:

Y ahora podéis pensar en las imágenes de todas las frutas, desde la patilla, el melón, la auyama, la tapara, la lechosa, la calabaza, para que tengáis una pálida aproximación de la esfera terrestre

y de todo el sistema planetario que forman aquellas curvas surgidas de la cintura. ¡Ah! Y luego podéis imaginar todas las selvas de las zonas templadas y tropicales, de las estepas y de las llanuras, para que comprendáis por qué Bernardo se ha quedado *nel mezzo del cammin di nostra vita*.

O vuelcos de filosofía profunda con sintaxis y lógica difíciles, en esta de 1957:

Hay cosas en la vida, que se ven más graves de la realidad, porque las circunstancias que las preceden, colocaron nuestro sistema en el trance de verlo todo negro...

O esta perla de amoroso misterio, o arcano erótico, en 1959:

La juventud de Rafael Campos y Mercedes Mendoza los acercaba tan íntimamente, que jamás pudo explicarse cómo la tuvo en sus brazos.

(...)

La besó una y mil veces mientras la acariciaba, y ella, desfallecida, se entregó por mandato del instinto.

O la prédica audaz del cambio de estructuras, en esta de 1940:

Hay que saber distinguir entre la miseria con higiene y la miseria con abandono...

O el parlamento de esta campesina que, en 1939, habla a un muchacho de la cuenca del Guarapiche como no le habló Cloé a Dafnis:

Alcanzarás mis pechos cuando los limones maduren su mamelón. (...) Entretanto prepararás por el árbol de mi cuerpo afincándote en el tallo de mis muslos. Porque deberás tomarme el día en que la noche hospede sus sombras en la cúspide de tus piernas.

Tenemos, como se ve, varios autores, muchas páginas y bastantes libros para una antología humorística de la narrativa venezolana que aquí he puesto bajo el signo de *Peonía*, mejorando lo presente, con todo y la inefable definición de amor que hay en *Peonía*:

El amor es una fiebre que perturba el cerebro tanto como el corazón: es algo así como la borrachera de las gallinas en el período de la incubación.

Dije que estos libros me debían las horas que dediqué a su lectura, y no es cierto. Fue una frase. En el país petrolero, el tiempo de estos escritores empeñados en parapetear sus mundos candorosos, idílicos o moralizantes, es un tiempo desinteresado y un esfuerzo que se inspira en una veneración religiosa de la Literatura. Nada más conmovedor.

¿PODEMOS HABLAR DE «GALLEGUIANOS»?

Si todo aquel que maneje un tema rural del llano, selva, pueblo o río es galleguiano, entonces todos —desde Enrique Bernardo Núñez hasta José Balza— son *galleguianos*. Así como si el *costumbrismo* consiste simplemente en un relato que incorpora costumbres, no habrá narración que escape al costumbrismo, ni aun las formas extremas del *nouveau roman*, porque siempre hay alguien que desayuna, que pasea por un lugar habitual o que repite una rutina en que el tiempo se detiene. Digo esto por la tendencia que observo en el movimiento renovador más reciente a «galleguianizar» el mundo literario que ese movimiento rechaza, partiendo del prejuicio de que Rómulo Gallegos es solo un costumbrista, que *Doña Bárbara* es *Peonía*, que toda la obra de este escritor es «regional» y que, en el estrecho proceloso de la narrativa latinoamericana, *incidit in Gallegos quae evitare Borges*. Lo cual de galleguismo tiene solo el maniqueísmo de su planteamiento.

Yo no creo que haya un ciclo de escritores «galleguianos», discípulos del maestro y estudiosos de su obra para sacar de ella buen partido. De 1930 a 1960 hubo una indudable influencia galleguiana. No iba a pasar sin efectos literarios ponderables un narrador de tanto peso. Esto lo han confesado precisamente aquellos escritores que iniciaron un movimiento de renovación frente al criollismo, así lo han dicho alguna vez Úslar Pietri, Otero Silva, Díaz Sánchez y Meneses; y aquella influencia es determinante en algunas de sus obras (algunos cuentos de Úslar, *Casas muertas*, *Borburata* y *El mestizo José Vargas*, respectivamente); pero no por ello estos son escritores «galleguianos», a menos que nos empeñemos, también, en identificar como tales a quienes siguen la tradición de una narrativa lineal, en cuyo caso lo «galleguiano» sería equivalente a lo «balzaciano» y, en general, a la técnica decimonónica de *comienzo, nudo y desenlace*.

No creo, como dije, en una escuela *galleguiana*, con sus pautas, su estética y sus círculos de autores. Creo sí en autores identificados ideológicamente con Gallegos, es decir, en autores posgalleguianos que, activa o teóricamente, han participado de la visión del mundo que Rómulo Gallegos formula en su obra narrativa: sentido darwiniano del conflicto de razas, idealismo educativo, concepción positivista del progreso, de la ley y de las instituciones, sociología reformista y evolucionismo político, moral edificante; y, ya en el terreno de los procedimientos literarios, lucha del hombre y la naturaleza, estilización picaresca del lenguaje popular, descripción de faenas, técnica del paisajismo muralista y, fundamentalmente, simbología del bien y del mal (adelanto y atraso, derecho y fuerza bruta, ciudad y campo, civilización y barbarie) a través de la mitología galleguiana, a saber: estudiante, doctor, hombre de ideas, ricos buenos y peones fieles frente a caudillo (general o coronel), hombre de presa, rico malo y espalderos asesinos. Esto es, así dispuesto, un corte a través de la novela, una fotografía de los elementos, una visión estática y de conjunto del campo de batalla. Mostrada en pleno movimiento y en el entrelazamiento, choque y desenlace, la dinámica de esta novela es

moral y/o política. Quiero decir que uno ve, en el transcurrir, en la acción, en el enredo y en el desenredo, una voluntad omnipotente y una intención metafísica o metanovelística mediante las cuales el autor distribuye el destino y conduce la vida hacia objetivos edificantes que pueden ser amorosos, familiares o patrióticos.

En este sentido quiero mencionar a cuatro novelistas: Julián Padrón, Arturo Briceño, Arturo Croce y Ángel Mancera Galletti. Hay, sin duda, una ortodoxia galleguiana en *Balumba* (Élite, Caracas, 1943) de Arturo Briceño, sobre todo en el habla de los personajes populares; pero no podríamos decir lo mismo de sus cuentos, «Pancho Urpiales» por ejemplo, donde podemos constatar elementos comunes (y por tanto no característicos) a Gallegos y al criollismo costumbrista en general.

Julián Padrón es un novelista que se deshace en las manos de un lector medianamente exigente. Tal vez la muerte tan temprana cortó la vida antes de la mejor cosecha; pero una lectura, hecha con la simpatía que la personalidad del escritor irradia, da un resultado pobre. *La Guaricha* (Élite, Caracas, 1934) es una novela escrita para rescatar al montañés venezolano, al agricultor conuquero, del exilio en que lo mantuvo la literatura criollista: «El agricultor ha llenado con su conuco la vivienda de un cuento. Pero no ha crecido todavía del tamaño de su novela». Pero en su empresa de rescate literario, Padrón va a emplear exactamente el mismo procedimiento de la narrativa exiliante que él critica: *La Guaricha* está construida con la materia aluvional del más ingenuo criollismo costumbrista. Hay todos los condimentos tradicionales: la tierra dura, las faenas campesinas, el jefe civil maluco, la montonera, la mujer fiel que pare y cocina, el baile folklórico, el rapto, los duelos del machismo; en fin, todo lo que se ha usado y repetido desde *El Sargento Felipe* hasta *La trepadora*. En *Madrugada* (Élite, Caracas, 1939) hay un intento de diferenciación, tanto en la distribución externa de los capítulos como en el intento de incorporación de materiales novedosos, entre ellos el despertar erótico de un campesino adolescente, puesto en el marco de un ruralismo inmóvil. Obsérvese lo interesante del planteamiento: de un manotazo, y por boca del muchacho,

en quince o dieciséis líneas, queda enlazada, sin melodrama y hasta con humor no exento de participación conmovida, toda la desolación rutinaria y la desesperanza resignada de una comunidad rural, algo así como el núcleo de medio siglo de rutina literaria también:

En mi pueblo nadie piensa nada.
 El río es la imagen de todos: poco caudal en verano,
 crecida en invierno, pero siempre atado a su cauce.
 Lo sempiterno es:
 El cura dice su misa.
 El jefe civil cobra sus multas.
 El comerciante cobra carísimo sus mercancías.
 El agricultor siembra y recoge su cosecha.
 La arepera tiende sus arepas.
 (...)
 Las muchachas envejecen.
 Los jóvenes se fastidian y se envician en el juego
 y la bebida.
 Los hombres raptan a las mujeres.
 Las mujeres paren todos los años.
 Los viejos se mueren.
 Los muchachos tiran piedras a los pájaros.

Así, en oraciones acumuladas siguiendo la alineación típica del *Libro Mantilla* de lectura primaria, se nos da el marco estático dentro del cual algo insólito habrá de acontecer. Y digo esto porque no solo es inducible de la proposición que semejante inmovilidad parece plantear sino porque, a renglón seguido, se lee: «la Iglesia, la plaza, el samán y yo somos los únicos que en mi pueblo tenemos una idea distinta de la vida» (*Obras*, Aguilar, México, 1957, p. 885). Pues bien, ahí está el arranque para una gran novela cuya potencialidad se intuye en el dramático desacomodo de esa *idea distinta de la vida*; solo que el lector pone y el autor dispone; y lo que parecía venir por expansión

de una vida que va cuarteando un mundo estrecho, se resuelve en himnos eróticos o patrióticos cuyo artificio da a la obra esa inautenticidad lírica que desgració no pocas narraciones del grupo de escritores de *Élite*, del 30 al 40.

Clamor campesino vuelve a la textura de *La Guaricha*, esta vez con un plan narrativo organizado en un estricto sentido galleguiano: la barbarie está representada por el general Saturno Cuaima, latifundista cruel, lascivo, poderoso, terrófago y explotador de campesinos; la civilización está en Caripe, en la inmigración laboriosa y en su descendencia, afanada en mejorar cultivos, tecnificar procesos y aumentar la productividad: es la burguesía agrícola, representada por un hijo de inmigrantes, Manuel Solazo; y para complementar a esta burguesía con la alianza de los revolucionarios, está el estudiante Simón Rojas, que confía en esta alianza para sus ideales de reforma agraria. La novela concluye en utopía, con lo cual el autor utiliza el modelo y la mitología galleguianos, pero violenta ilusoriamente las fronteras del realismo social que Gallegos siempre respetó. En *Primavera nocturna* (Ávila Gráfica, Caracas, 1950) Padrón vuelve al tema erótico de *Madrugada*, solo que ahora son amores adultos y el marco ya no es rural sino urbano; sin embargo, es la continuación de *Madrugada* que el final de esta misma novela anuncia como la culminación simbólica de los viajes que Bernardo Montes hace por todo el territorio de la patria: allí está la ciudad, y, al acercarse, «tenía en el corazón y en los puños la conciencia de que iba a descifrar el enigma del amor, a vencer al monstruo y a hallar el destino de su pueblo». Pero el intento de nuevo falla, y la novela naufraga —cuánto me duele decirlo—; la novela naufraga en aquella grandilocuencia del erotismo pánico, que conmueve por la intención del autor pero que no convence por la inautenticidad de su expresión.

Eso de decir que Ángel Mancera Galletti es galleguiano no deja de ser una arbitrariedad de mi parte; la verdad es que no lo dije tanto por la estructura de sus novelas cuanto por la actitud edificante con que el autor incorpora los contenidos éticos de sus

relatos, por el sentido social y por el sentimiento patriótico que los anima. Mis prejuicios literarios, o si se quiere el gusto personal, me alejan de las novelas de este autor y me acercan a sus cuentos. Así, por ejemplo. *El hombre que no tenía patria* (Élite, Caracas, 1932) contiene varios relatos interesantes como el que le da nombre al libro, por su estilo directo, por el diálogo preciso, nada extraordinario es cierto, pero muy por encima del lenguaje algunas veces grandilocuente, otras veces melodramático de sus novelas escritas posteriormente. «La línea recta» es un buen cuento, en el estilo irónico de aquellos cuentos de *Fantoches*; *De la montaña a la ciudad* es ya, en 1932, un planteamiento del conflicto social provocado por el petróleo, creo que uno de los primeros en cuanto a visualizar la sociedad petrolera sustitutiva de la agrícola.

Llama la atención, por lo menos a mí me intriga, que Mancera Galletti escriba mejor en 1932 que en 1936. Tomen ustedes *Alma adentro*, publicada como novela corta en 1932, y tomen *Derroteros caribes*, publicada en 1936 (Artes Gráficas, Caracas), y corregida y reeditada con el título *Isla de Aves* en 1959 (Imprenta López, Buenos Aires); léanlas y compárenlas y estarán de acuerdo conmigo en la superioridad literaria de la primera sobre cualquiera de las dos versiones de la segunda. *Alma adentro* presenta el drama racial de un negro carnicero, consciente de su inferioridad social y de la injusticia de su situación. Escrita como relato sin diálogo y subdividida en brevísimos capítulos, esta «novela corta» es, en rigor, un cuento; un cuento interesante dentro del conjunto citado. *Derroteros caribes*, su primera novela, adolece de inconsecuencias lingüísticas notables: los personajes populares —gente marinera— tan pronto hablan un lenguaje coloquial lugareño como uno culto y hasta cultista, con enclíticos, *léísmos* y uso del *os* y del *vosotros*, tan inauténticos en la conversación hispanoamericana. La novela probablemente parte de un hecho histórico, pero se resuelve en forma truculenta, alrededor del velero *Carmen Victoria* y de su capitán, Víctor Gil, un personaje que, como los de Salgari, atraviesa peleas, asesinatos, corrientes marinas, tempestades, navegación

a la deriva; y sobrevive a la sed, al hambre, a la locura y a la muerte de su tripulación. El autor escribe alentado por un sentimiento patriótico o, en todo caso, sus personajes principales, el capitán y el doctor Campos, son movidos por una emoción nacionalista y determinados por un destino heroico que el autor va enaltecendo en la grandilocuencia de sus discursos. Veintitrés años más tarde (1959), la novela es corregida y reeditada como *Isla de Aves*. Ahora trae un capítulo inicial nuevo en el cual se dan los antecedentes familiares y políticos del doctor Campos, quien, de este modo, cobra un mayor prestigio ante el lector. Los episodios, la trama y, en general, la estructura se conservan. Hallamos, sin embargo, una prosa menos descuidada, una sintaxis más vigilada, menos arengas y menos truculencia. En compensación, ahora hay más folklore (en Juangriego) y más razonamiento político y una conciencia antidictatorial: el doctor Campos se va pareciendo al doctor Santos Luzardo. Esta conciencia política, y una creciente preocupación social que desde sus cuentos estuvo presente, pero que va adquiriendo mayor lucidez y mayor posibilidad de expresión, se advierten en las novelas posteriores a *Derroteros...*, como lo ilustra el caso de *Sentirás tu sangre* (Ediciones Caribe, México, 1958) y *El rancho 114* (Ediciones Casa del Escritor, Caracas, 1962), en las cuales la ficción se enmarca dentro del panorama sociopolítico de las últimas décadas.

Solo la preocupación social, el *substratum* ético y cierto misticismo telúrico me llevan a la arbitrariedad de mencionar en este subcapítulo a Arturo Croce, narrador de vasta prole en el cuento y la novela. Este escritor ha ensayado varios caminos, desde el tranquilo costumbrismo de muchos cuentos y algunas novelas hasta ejercicios faulknerianos en sus mejores relatos; desde el ámbito galleguiano al modo del Padrón de *Clamor campesino* en *Los diablos danzantes* (Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas, 1959), hasta la búsqueda interior y tolstoiiana de *Talud derrumbado* (Autores y Temas Tachirenses, Caracas, 1961), un libro que, conjuntamente con los cuentos de *La montaña labriega*, me atraen vivencialmente: el páramo, las

hierbas en la altura (la montaña) y la niebla corresponden más de cerca que otras tierras a las preocupaciones éticas y a la religiosidad subyacente en las escrituras de Croce. Su concepción o su práctica extensiva del narrar lo alejan del círculo de los narradores más recientes; su obra profusa y distribuida en un tiempo que viene desde los cuentos de *Élite* hasta los cuentos de *El Nacional*, y hasta sus más recientes trabajos, impide la visión conjunta de sus escrituras y la consecuente escala de valoración. Como lector siento la necesidad de que Croce nos dé una de estas dos obras; o una selección muy rigurosa de aquellas escrituras o una obra nueva que las quintaesencie. ¿Lo será, tal vez, esa novela corta (*La roca desnuda*) mencionada con honor en un concurso literario reciente en cuyo jurado estaba Salvador Garmendia? En fin, como lector ejerzo mis derechos de provocación.

Y dejemos, por ahora, que Gallegos descanse en paz, mientras su palabra lo mantiene vivo entre nosotros. Tan vivo, que las raíces más profundas de su pasión telúrica lo comunican, allá donde la tierra brama, con tres cuentistas fundamentales de nuestra narrativa actual: Antonio Márquez Salas, Alfredo Armas Alfonzo y Adriano González León.

EL HOMBRE Y SU VERDE CABALLO

Cuando ya la vanguardia había agotado sus metáforas insólitas y la generación cerebral de sus imágenes era una retórica más; cuando la visión galleguiana de la tierra y del hombre había exprimido las posibilidades de su épica; en 1948, a veinte años del número unigénito de *Válvula*, aparecen, en la novela. *Los alegres desahuciados* de Andrés Mariño-Palacio y, en el cuento, «El hombre y su verde caballo», de Antonio Márquez Salas, ambos escritores del grupo Contrapunto, que comenzó abarcando mucho y terminó apretando poco. Andrés Mariño queda como precursor de una novela urbana de desenfado, de

irreverencia y de tormento existencial cuya vertiente aflorará tiempo después en la novela-confesión de Argenis Rodríguez, de Francisco Massiani y de Laura Antillano, como veremos más adelante. Antonio Márquez Salas va más allá, pues no solamente es precursor sino realizador de un lenguaje nuevo y de una cosmovisión renovadora del hombre rural latinoamericano y de la tierra marginal y gangrenada que le correspondió como destino implacable. Nadie puede disputar a Márquez Salas el principado literario de su narrativa, fundamentado en dos cuentos perdurables: «El hombre y su verde caballo» (1948) y «¡Como Dios!» (1952).

Un sentido poético de la palabra, una poderosa intuición lingüística, un golpe de látigo en la frase y un olfato de buen sabueso literario para andar por veredas ocultas y dar con abrevaderos increíbles del lenguaje, son las características de uno de los estilos más propios y varoniles en la literatura hispanoamericana, cualesquiera sean los nexos que uno pueda establecer con el mejor Mallea, con ciertas técnicas de Faulkner y, en general, con los modelos sensualistas del grupo Contrapunto. Como lector, siento que las aguas de este río literario se alimentan directamente de la tierra, y vienen de la textura de una voz que clama en el desierto: su fuente legítima es la Biblia, y el dolor del hombre sobre la tierra que habita y estercola, hasta la mugre de su muerte en soledad.

Algunos críticos no comprendieron como lectores, y juzgaron como jueces, el crimen de no hacer literatura bonita con salsa de colibríes y postres de esperanza. Les molestó la carroña, les repugnó una pierna podrida engusanándose devorada por las ratas; y esto les impidió participar de lo más alto de la condición humana, que, en medio de la pestilencia y a orillas de la muerte, se revuelca en el sueño de la tierra que una vez fue potro verde y galopante, se traga el alarido y se dispone a morir como se han muerto los miles de Genaros en el llano, en los Andes, en Oriente, allí mismito en la orilla no deseada de los que todo lo tienen y disfrutan. Márquez Salas no escribe en pancartas, no sociologiza, no invoca la caridad cristiana, no cae en dramatismo

histriónico, sino que mete a Dios de narices en el barro y lo engusana, como a sus criaturas, en el retorno de la pasión y de la muerte de hombres que ningún hijo ha redimido.

Hacia adentro del hombre es el camino que emprende Márquez Salas en un viaje hacia adentro de la palabra. Una mitología de toros y caballos cruza a medianoche las ciénagas de sus cuentos, donde gallos y zamuros y pájaros lunares convocan a la vida y a la muerte; donde hombres poderosos con la voz de los profetas, como Aaron Torrealba, resumen en sus tobillos de cedro, en su mirada de maíz de fuego y en su sabiduría de selvas y caminos, la fuerza y el saber del pueblo que los mitifica y se los pone adentro, hechos pan y vino; y donde gentes de casi puro instinto rebotan buscando en un fruto, en un árbol o en un río la unidad perdida y la totalidad del ser. Los cuentos de Márquez Salas son cuentos porque el lenguaje poético extrae y devuelve su fuerza del drama que lo engendra, y cuyo signo es proteico: un hombre cava un pozo buscando agua y muere en el fondo de caliza polvorienta, humedeciendo con sus vísceras y su vida descompuesta el fondo terco; haciendo agua su sangre y devolviéndole a Dios una vida para que la convierta en nueva sed, en fuente o charco o belfo que de nuevo clame.

Durante un tiempo inestimable, Márquez Salas se alejó del oficio literario, una característica casi general de Contrapunto; actividades profesionales absorbieron su energía durante una larga década que el escritor rompió en 1965 para darnos su libro más completo (*Cuentos*, Edit. Arte, Caracas), con prólogo de Guillermo Meneses en el cual este escritor afirma:

Se ha hablado de retórica para desvirtuar la intensidad apasionante de la prosa de Márquez Salas. Para que esa afirmación sea verdadera, tendríamos que dar a la retórica muy rica amplitud. Si es «retórica» la obtención de un instrumento expresivo perfectamente personal, del cual obtenga quien lo usa todas las posibilidades exigibles por el arte de escribir, es cierto que Márquez Salas ha inventado su propia retórica. En buena hora.

Y, finalmente, en 1970 (*Cuentos escogidos*, Monte Ávila, Caracas), la Editorial Monte Ávila nos entrega una selección de quince cuentos donde se recoge lo mejor del autor y donde, además de aquellos cuentos fundadores, hay producciones buenas como «Cachupo» (1950-52), «El hilo» (1950-52). «El pozo» (1964), uno de los mejores, se abre de este modo:

Cuando un hombre se hinca de rodillas para sacar con sus propias manos el cascajo y por más que araña el fondo no encuentra sino piedra caliza, ese hombre tiene todo el derecho de volverse contra los invisibles fuegos y escribir, a saliva y sangre, su historia del desierto.

Ciertamente que escritor de grandes aciertos suele tener, también, grandes caídas. Esto es algo así como una ley del oficio que no necesariamente tiene que ser impuesta a cuanta obra literaria cae bajo el lente impertinente de la crítica. Si usted aplica ese lente a la prosa de Márquez Salas, encontrará cosas como estas: «en busca del sol deslumbrador de la mañana eterna», «violento corazón desesperado», «amor dulcísimo y profundo», «el mozuelo la recogió del suelo», «la densa fronda de su vida», «rayo anonadante de la trivialidad»; pero, para ello, tendrá que pasar por encima de un lenguaje como este:

El viento expandía su voz de monte a monte y por el mundo cruzaba el turbador aliento de una bestia desenfrenada, con el sexo hecho pedazos. Blandía su crin como una espada de llamas negras y su belfo sangriento prendía fuego a las tinieblas. Mostraba desafiantes sus dientes a la luna que parecía una úlcera en la pierna de Dios («Cumpleaños», 1948).

O como el lenguaje obsesionante y posesivo de la mujer cuyo único bien terrenal es este hombre que se pudre con la tierra y a quien debe disputarlo con las ratas;

Hombre suyo hasta por todas las veces de su vida, hasta por toda su vida, hasta por la primera vez de su vida suya, tan suya que nadie más la salvaría ya de caer con estos tres hijos suyos, paridos, malditos y benditos todos los días de hambre y hartazón («El hombre y su verde caballo»).

Fue tan convincente el estilo y tan fascinante la audacia de estos cuentos, que generaron de inmediato una influencia benéfica y otra nociva: benéfica en quienes estudiaron los procedimientos estilísticos y se identificaron con la raíz telúrica de la nueva mitología, muy pocos. Nociva en los imitadores de superficie, cuyos personajes fueron bautizados con nombres que venían de la familia de Alceo Jico, de Autilo, de Lesubia, de Lura Magina, de Fulvio, de Aaron y Dídimo, el aspecto menos original precisamente. Y así se dio lugar a esa cuentística falsa y ululante que danzaba al son de una música sin saber de dónde le venía y que, con algunas excepciones, ha venido conformando la retórica de los premios del diario *El Nacional*.

Mientras sus imitadores trataban infructuosamente de que su prosa les sonara a *¡Como Dios!* o cabalgara sobre un verde caballo, el propio Márquez Salas ha experimentado otras alternativas, según se desprende de la lectura de cuentos como «La infancia de Judas», «El día implacable» y «La colina de los ojos verdes». Tal vez los temas, quizás el pulso en un latir distinto, no sé si el tiempo de menor oficio, o muy probablemente el prejuicio de lector ganado por la primera etapa, lo cierto es que la universalidad de Márquez Salas sigue para mí vinculada, sin superación posterior, a «El hombre y su verde caballo», que impone, sobre el misticismo telurista de Gallegos, la belleza pestilente y trágica del hombre que se pudre con la tierra; y a «¡Como Dios!», cuento de reencarnaciones furibundas que levanta en la fuerza de toros nocturnos y en la vitalidad de gallos boreales, la sangre y la perduración de la madre y del hijo bajo el hongo silvestre de la luz solar.

LOS CUENTOS DE LA MUERTE

Natalia buscó a la pordiosera y no la encontró sentada
en el quicio. Lo que estaba era la muerte
y ya llevaba tiempo allí, preguntando por la enferma.

(Alfredo Armas Alfonzo, *El osario de Dios*, p. 124)

Entre Juan de Castellanos y Alfredo Armas Alfonzo, cuatrocientos años tienden un arco de muerte sobre la costa firme del mar Caribe. Uno y otro cantan a sus muertos. *Elegía de varones ilustres*, la del poeta refugiado en Tunja; *Elegía de varones humildes*, la del juglar de Clarines y de Puerto Píritu, viajero entre los vivos y los muertos de la cuenca del Unare. Alfredo Armas Alfonzo escribe cuentos, él mismo lo dice, como los Parabire de su pueblo siembran maíz y frijoles. Y esta filiación telúrica del oficio de escribir por ancestro de conucos, de fogones y de abuelas memoriosas proyecta un trazo irónico en la elipse narrativa de Armas Alfonzo: su primer libro, *Los cielos de la muerte* (Tipografía Vargas, Caracas, 1949), con epígrafe patrocinante de Mallea y textura sonambúlica, quiere juntar el mar y la tierra y el sueño y la locura en una abstracta pretensión universal de la cual apenas se salva, tal vez por la campana, el propio cuento «Los cielos de la muerte». Y de allí hasta hoy, el autor va reduciendo el foco de su lente geográfico y humano hasta el punto preciso de una épica familiar; y es precisamente en la concentración lumínica del lente, y en la crónica profunda de sus más localizadas penetraciones, en donde brota, como un chorro, aquella universalidad que no alcanzó la narración extensiva y malleana. Así es. Muy distinto a Márquez Salas, a pesar del vínculo que entre ambos establece la comunidad temática de la tierra y de la muerte, Armas Alfonzo es el depositario de la memoria de un pueblo de cuya almendra viene él mismo; así que no tiene que buscarlo en los inventarios de un lenguaje forjado para ello, sino que viniendo de lo que

tiene que expresar y siendo él mismo parte de sus propios materiales, comienza agarrándose de los lenguajes a la mano —el de Gallegos, el de Úslar, el de Meneses— para la juglaría de un mundo que habrán de tallar, una y otra vez, las potencias sucesivas de su fabulación. Y es en el ejercicio tenaz de esas potencias en donde Alfredo va a ir descubriendo y afirmando el lenguaje definitivamente propio.

Con *La cresta del cangrejo* (Imprenta López, Buenos Aires, 1951), su segundo libro, el autor deja atrás la ambigüedad temática y abraza, a todo riesgo, la materia estricta de sus libros: la geografía de su infancia y de su adolescencia, la tierra vivencial y la sal de esa tierra, la historia bíblica de la guerra y de la paz, del trabajo y del hambre, de la vida y de la muerte, sobre todo de la muerte bajo la lluvia, en los caminos, mordiendo las piedras de las calles o abombados de barro entre las aguas. Si todavía es estática la narración en este libro, ya en *Tramojo* (Cromotip, Caracas, 1953) se desgrana dinámicamente el fabulario animal, vegetal y humano, la descripción selectiva, los ritmos onomatopéyicos, los encabalgamientos nominales, la adjetivación selvática y el claroscuro de las plegarias en el amanecer y en el anochecer del hambre de viejos y de niños: todo formando el amasijo de un contar de río en creciente, de un estilo que ya en *Los lamederos del diablo* (Roma, 1956) no le pertenece a más nadie sino a los remolinos de la nostalgia, de la memoria visceral y de la pluma en pálpitos de muerte que lo escribe.

Realmente, Armas Alfonzo no inventa nada y por ello mismo tiene que inventar mucho. Aquí está el asunto. Desde un comienzo sus alforjas están llenas y él comienza vaciándolas y prodigándolas con inocencia, porque la realidad que lo avasalla es más rica que la imaginación. ¿Para qué inventar a Mamachía si ella está en el fondo de las casonas y en la encrucijada de lances, de amores y de vidas hirsutas y crispadas a la espera de todos los asaltos? ¿Cómo inventar la soledad, la lluvia, los incendios, la guerra, el hambre, el sexo y el alcohol? No se inventa la monotonía, ni el valor inútil de los coroneles, ni el feroz heroísmo,

ni la nobleza solitaria de los guerreros de alpagata cayendo por defender una cinta amarilla o azul o blanca.

Como son historias que se van a quedar ahogadas en el légamo, que se van a borrar con las inscripciones de las cruces; y como es injusto que el mundo las ignore; y aun cuando no fuera así, el escritor siente y oye el comando secreto de los huesos que blanquean pidiendo memoria del odio y del amor que los vistieron, entonces lo importante es el registro de los nombres:

Y así se llamaban Parabire, Tonito, Tachinamo, Cacharuco, Chandiamive, Guarirapa, Chaurán, Characo (*Los lamederos del diablo*, p. 34).

... no el grillo, ni la cantárida, ni la cucaracha de monte, ni el tuqueque, el chipo (*La parada de Maimós*).

En las manazas de piedra de moler de Esú Boroteche hallaron muerte cristofués, torditos, sinfines, guacharacas, piscuas, azuleros, banderalemanas, picoeplatas, arrendajos, perdices, cucaracheros, turupiales, conotos, canaritos, sangretoros, reinitas, catanas, carasucias... (*El osario de Dios*, p. 9).

Importante, pero no esencial; como no es esencial la pura geografía o el episodio puro, ni la crónica de las constataciones, ni el registro de los cementerios, ni la metafísica ambulante de la violencia conservadora o liberal. Memorias humildes han de conservarse en letra perdurable. Esa selva ha de asaltar al hombre en cualquier rincón del mundo, y conmovirlo con la auténtica universalidad del lenguaje de profunda mirada, que de tanto meterse en las cosas ya no las describe ni las acumula, sino que nos da su sentido, su quintaesencia y la estela de sus relaciones ocultas. El camino de perfección de Armas Alfonzo es de profundidad en sus moradas interiores, de tal modo que lo que comenzó como visión desde afuera fue haciéndose visión desde adentro; lo que comenzó en realismo telurista avanzó

a realismo mágico y a telurismo existencial: en términos simbólicos, esto se expresaría diciendo que los osarios de la cuenca del Unare son los osarios de Dios.

Como el polvo (Editorial Arte, Caracas, 1967) es, al menos estilísticamente, una señal de variación cualitativa y de paso entre dos facturas literarias: se capta, ahora, una mayor generalización de los contenidos permanentes, una visión más a distancia, una perspectiva más abarcadora y por tanto más adecuada para la proyección extrafronteras de aquellos contenidos. Siento un tono de humor y de ironía donde antes contemplaba un ojo más dramático y tradicional. Ha variado el punto de vista, que ahora, si se me permite una relación libre, es más rulfiano. En aquella perspectiva de mayor lejanía, la crónica se hace más evocadora y elegíaca: las casas, las gentes, los caminos y los hechos surgen ahora con viejas resonancias, con melancolía de campanas rotas y como si vinieran de historias anudadas en la punta de un pañuelo, sucedidas en un tiempo cubierto por el polvo y por el olvido de los hombres. La frase es envolvente quizás porque, con más frecuencia que antes, el adjetivo se extiende laguneando el nombre. Van quedando atrás algunos jirones marginales de criollismo que volveremos a encontrar en *La parada de Maimós* (Monte Ávila, Caracas, 1968. Véase «El atajo») y que habían desaparecido nuevamente en *El osario de Dios*.

Menos tajante ahora, el realismo va dando paso a la duda en las reconstrucciones, y al quebrarse la fe de la memoria, el escritor constata que aquel seguro mundo que sus fábulas ganaron a la muerte, como ganaron la tierra al mar los hombres de Holanda, ahora vacila, quebranta su geografía y fragmenta su historia, y se dispersa en el naufragio del tiempo interior del narrador. Por eso, los procedimientos también se interiorizan y es la introspección, el soliloquio y el monólogo, muy desde afuera todavía, de algunos cuentos de *P.T.C. Pto. Sucre Vía Cristóbal* (Ed. Universidad de Oriente, Cumaná, 1967); o los conjuros de la muerte, los comandos de Lázaro y la voz que clama en *El osario de Dios* (Cumaná, 1967), su último libro hasta hoy.

Libro en versículos, *El osario de Dios* es culminación y quintaesencia de la obra anterior; parece que fuera el cuaderno de notas y de impulsos del cual fueron brotando sus libros anteriores y, al mismo tiempo, la síntesis final de los mismos, algo así como el libro de los libros de Parabires, Mamachías, Tachinamos y Tonitos. Zaga del oriente caribe, elegía de varones humildes, como quiera que lo digamos, *El osario...* es la canción de gesta de una comunidad de campesinos heroicos frente al hambre, la guerra y las enfermedades; hombres que, al morir, se llevaban la tierra entre las uñas para no separarse de ella en la otra vida; y es la épica de los antepasados que huyeron de un mundo inadmisibile hasta un lugar de refugio donde echarse a morir con dignidad.

Como el autor no puede prescindir de materiales costumbristas, inherentes al tiempo detenido de sus gentes, resuelve trascenderlos literariamente, y corre el riesgo:

El artesano:

Manuel Gregorio Motabán era talabartero. En sus manos el cuero se recreaba en flores o en pájaros de corazón o de ojos de colores que después abrían o volaban en la brisa sobre los caballos que compraban en Guanape y que estaban hechos de tempestad (*El osario*, p. 102).

La sirvienta:

Natalia está hecha de panela con anís, de casabe con dulce, de rosquete, de humo de tabaco, de colmenas y de suspiros... Las avispas y los pegones la despojaron de toda su miel; por eso se secó (*El osario*, p. 126).

Armas Alfonzo convoca sus mitos, se detiene y se vuelve para echar una ojeada a la caravana de soldados sedientos, de insanos de pueblo, de leprosos carcomidos, de generales vencedores hoy y vencidos y rematados mañana; de curas lascivos, de gentes que se mueren pero se quedan arrastrándose por calles y caminos;

de inmigrantes metidos en el barro; de mujeres de senos sin memoria y de putas de nombre universal. Un fondo inviolado de pobreza viandante, de puerta en puerta, de camino en camino, de viejo a niño, por todas partes «lo que estaba era la muerte y ya llevaba tiempo allí». El peligro, no siempre bien salvado, es el de la monotonía en la reiteración de tanta variedad de muerte, donde Dios, como aquel célebre Consejo de Indias, es una instancia lejana y tardía.

Precedido de tantas soledades, ya dije, Armas Alfonzo las convoca para poblar la suya: se las arrebató a Dios y las devuelve a la tierra y al tiempo, solo para acompañarlas de nuevo en su trayectoria mortal; y como el tiempo no puede detenerse, el escritor atrapa la vida transitoria y la fija en sus conjuros, estos que ahora nos entrega, no para burlarse de Dios, sino para engañar la soledad y *para dar sonrisas a la muerte*.

Capítulo V

De *Las hogueras más altas* a *País portátil*

MEDIO DÍA EN LA VIDA DE ANDRÉS BARAZARTE

Tal es el presente novelístico y la historia que nos cuenta *País portátil*. Andrés Barazarte es un andino vomitado por la niebla y sus terrores ocultos sobre la ciudad moderna, desigual, terrible y devoradora. Su vida es el tránsito de un miedo a otro miedo, de una desesperanza rural a una desesperación urbana, de un mundo en caída que no acaba de caer y arrastra vidas, a un mundo monstruo que se levanta y, antes de que el primero sucumba, ya está atragantándose con las vidas que de aquel se escaparon. Si buscáramos un punto de apoyo sociológico hablaríamos del tránsito prolongado y de la coexistencia forzada de dos modos de vida, de dos sistemas yuxtapuestos: el feudal, con sus gentes hacia atrás en el marco de su ferocidad rural, y el capitalista, con sus gentes alienadas en el marco de su proyección neocolonial. Son dos modos de vivir violento y violentado para quien no se adapte o se resigne, y ambos —en un pasado que es presente y en un presente que es futuro a fuerza de revolcarse en el pasado— signan la vida del inconforme Andrés Barazarte (el hombre problemático de Lukács), y quien lucha, no porque ame el combate o la aventura (al contrario, su odisea es un miedo sin descansos), sino porque la vida no le da otra alternativa: es, como él mismo dice, «un hombre huyendo de la sequía a través de causas grandes, solidario por horror al vacío, solidario por simple salida personal».

La parte externa de la historia se resumiría diciendo que Andrés Barazarte, comprometido con la guerrilla urbana, sale

de un extremo de la ciudad y debe atravesarla de Este a Oeste, a lo largo de la avenida Miranda, plaza Venezuela, centro de la ciudad, avenida Sucre hasta un lugar de Catia adonde debe llegar con un maletín, y la bomba que en él oculta, para continuar —recibidas las últimas instrucciones— al lugar definitivo de la acción que se va a realizar y en la cual le toca desempeñar un papel decisivo. Sale aproximadamente a la hora en que los pregoneros gritan los diarios de la tarde y va a llegar, ya de noche, después de la hora fijada, con grave daño para su misión y con un final, prácticamente, sin alternativas y, paradójicamente, nada insólito a pesar de lo dramático, y que deseo dejar a la curiosidad de los lectores.

Pero en ese terrible medio día a este pobre andino le van a suceder muchas cosas. Lo primero es el continuo y tenso combate consigo mismo, contra sus vacilaciones y sus miedos recurrentes, mezclado con los episodios callejeros, con el azar de su camino y las mil peripecias del cambio de vehículos, de las colas inmóviles, de la vigilancia policial, de la represión continua, de los allanamientos, de las manifestaciones y las balaceras y el tiempo angustiosamente perdido:

No había tenido la tarde. No había tenido un coño. El tiempo tembloroso y oscuro, el oído alerta a cuanto ruido inútil, los ojos puestos hasta en las migajas goteadas por techos y vitrinas, los dedos apretando, acariciando, ensalmado el maletín, los pies sin tocar nada firme, dudosos, vueltos hebras, cuando se apretaba el acelerador del Volkswagen y no daba, deshilachados en plena avenida para buscar taxi y no buscar, el salto después al autobús y moverse muy torpes por entre las hileras de asientos, antes de elegir sitio libre, y también la boca, apretada para fingir seriedad, y también la barriga donde suenan de vez en cuando las tripas y muerde la acidez, ese gancho, nudo, alambre, en la garganta, con garrapatas y espinas, basteada con alfileres, sin dejar salir ni grito, ni quejido, ni aliento, ni palabra siquiera, todo muy apretado, tieso, camino rugoso de

barro seco donde se hunde la saliva y todo queda igual, inútil después mover la lengua, apretar los carrillos, buscarle estímulo a las glándulas porque no sale nada y entonces la sequedad es mayor, insoportable, casi se parece a la muerte, y empieza el golpeteo en el corazón, la dificultad respiratoria, la piquiña en la nariz y el último estampido de la tos que hace saltar al taxista y al mono de goma que cuelga del espejo retrovisor (pp. 270-271).

Como hablamos de la historia que se cuenta, tenemos que decir que no se cuenta ninguna y se cuentan muchas y, sin embargo, todo es una sola historia anudada a ese medio día de la vida de Andrés Barazarte, narrada en casi trescientas páginas, a lo largo de las cuales la tensión del relato no cede y el lector, urgido por el pasado inmediato y solicitado por el tiempo histórico, lejano solo en apariencia, no puede soltarse, sin embargo, del presente azaroso que le reserva una sorpresa a la vuelta de cada esquina y que lo mantiene, hasta el final, en temblorosa disposición para los más insólitos encuentros.

¿Cómo logra el autor utilizar con desenfado los más complejos procedimientos y recursos del relato moderno e impedir, simultáneamente, que el lector se pierda en un laberinto de espacios y de tiempos? ¿Cómo pudo evitar los trucos tan sobados de comienzo, nudo y desenlace; cómo hace para atrapar el interés del lector corriente interesado en una historia por ella misma y por lo que le va a pasar al personaje (a quien en este caso tendremos que llamar protagonista o «muchacho») y, sin que ello estorbe, construir una obra para el lector exigente, cansado de argumentos y el cual busca en la novelalla creación auténtica de un mundo en cuyos contextos materiales y espirituales han fijado su dominio unos valores cuestionados y en crisis? La respuesta, creo, está en la estructura y el lenguaje; pero veamos primero, en un enlace muy fugaz, la experiencia creadora del autor como elemento de *País portátil*.

LAS HOGUERAS MÁS ALTAS

Editado por Sardo en 1957, este libro recoge en seis cuentos el mundo literario que desde la adolescencia venía forjando el autor. Uno de estos cuentos («En el lago») había ganado el primer premio del concurso del diario *El Nacional* (1956), máximo galardón para el género cuentístico en Venezuela. Se trata de cuentos largos, de estructura compleja, a veces muñones de novela, como el ya citado, y a veces completos y cerrados como «Las voces lejanas»: hay algunos enredos algo truculentos como en «Fariña» y «El enviado», y hay, también, relatos de gran maestría como el ya mencionado «Las voces lejanas» y «Los antiguos viajeros». Hay, pues, desigualdad estética en el trabajo de una sostenida unidad temática, dada por la fuerza telúrica que envuelve en sus hogueras a la tierra y a los hombres. Veamos el proceso en cámara lenta.

«En el lago» (1954), el tema es de una indudable épica social: se trata del choque y conflicto entre dos mundos, entre dos conciencias, entre dos sistemas de vivir, de sentir, de pensar y de morir —la invasión petrolera sobre la desfalleciente sociedad agrícola—, en cuyo contraste quedan apresados unos seres que terminan por no saber a qué mundo pertenecen y hasta por perder la conciencia de si viven todavía o están muertos. El capitalismo vertiginoso dominando en la reiteración de *cabrias, oleoductos, tanques, balancines y ruidos ensordecedores*, y el feudalismo expirante en la agonía del abuelo y en la decadencia del café:

Y desde entonces vi el café podrirse lentamente en los patios, en las trojas, en el molino viejo... Después mi padre enfermó y desde la cama ordenó que nadie tocara el café. Los granos se quedaron entonces como olvidados en los patios, y nadie se preocupó de ponerles palmas cuando caía la lluvia. El agua y los pies de los de la casa se los fueron llevando, mientras mi padre se moría sin decir una palabra. Yo nunca supe qué fue lo que pasó.

Por un fenómeno de gravitación social, el hijo es atraído hasta un campo petrolero, a una vida que no le pertenece, que no entiende y que lo devora alienándolo entre una tarea sin sentido y la evasión en el sexo y el alcohol:

Los otros días era el pito. Terrible, incisivo, como un puñal, dividiéndole las horas para el almuerzo o la merienda en el restaurant, oloroso a flit, y a prueba de moscas por la tela metálica, ahumada, que cubría puertas y ventanas...

(...)

Ella avanzó enredada entre papeles de color (*My darling... corazón... mírame. Look at me... soy una princesa... ¿Tienes un abanico de flores?*). Supe que estaba perfumada extrañamente cuando tuve su cuerpo bajo el mío, palpitante, vengador de las vigiliás hambrientas al lado de Mr. Sterling, Oh... Mr. Sterling... *bondadoso...* cornudo Mr. Sterling... Mi padre murió para que yo pagara el fracaso del café... el humo... ¿Qué se hicieron las llamas?

Hay en este cuento una adjetivación certera, aunque un tanto profusa y a veces redundante; hay, también, caídas en la elocuencia y en el melodrama (canción de las sirenas-prostitutas), pero ya en él hallamos un ejercicio de técnicas renovadoras para una época de anquilosamiento de las formas: monólogo interior y manejo de planos espaciales y temporales, hay un mundo campesino evocado sin transiciones que vitaliza su tiempo con el presente conflictivo del petróleo mientras el relato se anuda, sin dificultades, con el presente narrativo del bote de pescadores que arrastra al naufrago, quien, en la noche alucinante del lago y los relámpagos, es visto simultáneamente como un borracho que se lanzó al agua (su propia visión), como víctima de un asesinato frustrado (visión del remero realista) y como la imagen de los naufragos piratas de otros tiempos (remero poeta). Solo en *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez, tiene este relato un antecedente estilístico en la narrativa venezolana.

En «Los invisibles fuegos» (1952), una mujer frustrada en sus amores de juventud (a su novio lo echan de su lado y lo asesinan entre los pastizales, típico rasgo de barbarie feudal andina) deja de hablar, enmudece por el resto de sus días, y por dentro solo alimenta odio y venganza, que no se traducen en acción concreta sino en algo así como un asediante fervor y rogativa a un dios maléfico. La sequía, una terrible sequía, va consumiendo la vida sobre la tierra: se pierden las cosechas, se secan los granos, mueren de sed los animales y los hombres sienten muy cerca el fin de todo. Se establece un paralelismo entre la sequedad de la mujer y la de la tierra (al modo simbólico telurista), y una relación complementaria: la sequía es la suprema venganza contra una tierra que bebió la sangre de su amor y contra los hombres que la derramaron. Veamos:

Fue como si una larga muerte, lentamente, con los brazos alargados y oscuros como ramas podridas, se extendiera sobre la tierra (así comienza).

Los cascos partían las piedras y resbalaban en el terreno arenoso sobre el cual iba quedando un rastro de baba, un hilillo viscoso que caía desde las lenguas de las reses.

Hombres y mujeres dejaron caer sus sombras sobre la cuesta. El viento caliente pasaba arrastrando hojas muertas, cáscaras de troncos, polvo y plumas. Toda la tierra parecía preparada para un estruendo y un humo negro subía detrás del cerro, multiplicando extrañas figuras de caballos ahorcados y zorros con la candela naciéndoles desde las orejas...

Dorila Márquez iba y venía por los anchos corredores de la casa. Era su vieja costumbre de las tardes, desde los tiempos en que a nadie dijo más nunca una palabra. Su silencio era obstinado, y sus labios se habían soldado tan fuertemente que ya las comisuras habían sido prolongadas en arrugas profundas. A veces se quedaba detenida mirando las laderas desiertas o por un largo rato dejaba sus ojos sobre los sauces del patio, ahora desoladamente desnudos, tostados y llenos de muerte.

Los hombres se acostumbran al silencio de Dorila, pero no se resignan a la sequedad de la tierra. Abren las compuertas de una laguna, pero la tierra absorbe vorazmente el agua y el remedio fracasa. Dorila revive, alentada por la consumación de su venganza. De pronto, un día, se acumulan las nubes y revienta el chaparrón, vuelve la vida que, por contrapartida, comienza a alejarse de Dorila:

Ya subía por el camino y su figura desde lejos era como una sábana llevada por el viento. Se veían sus brazos levantados, y a veces tropezaba y se detenía, agobiada por los truenos y los relámpagos. Después la encontraron sobre la tierra como mordiendo relámpagos.

Con una fuerza impulsiva que desarrolla el relato a borbotones, el autor trabaja sobre un esquema telurista que, en la literatura venezolana, proviene de Rómulo Gallegos: Dorila —mujer-símbolo— es como la diosa de la sequía y del acabamiento. Decimos que es de fuente galleguiana por la simetría en la disposición: *mujer-sequía*, y luego *sequía-inundación* (por contraste, huye y muere Dorila, que es sequía de amor). El lenguaje, sin embargo, ya no es galleguiano: Adriano está lejos del párrafo largo y de la frase nominal. Su frase es corta y gerundiva («como mordiendo relámpagos»), el verso es el tejido nervioso de su estilo, el adjetivo marca el ritmo exterior que, en este cuento (no en los párrafos citados), cede, a veces, a una tentación de rotundidad más sonora que expresiva. Finalmente, el autor queda aprisionado en el mito y trascendido por él.

El asunto de «El enviado» (1955) es bastante sugestivo: una aldeana, Salvia, tocada por fuegos demoníacos, clasifica los santos en inmóviles y bailables. El santero es un solitario, salvaje y ateo, cuya lujuria insatisfecha es transferida a un San Juan dentro del cual el santero introduce con brujería (azufre, hierbas y soplos) sus miradas y sus ansias. No tardan en encontrarse los ojos del San Juan con los de Salvia y comienza la insólita danza

sensual en plena procesión, ante los ojos escandalizados de los devotos. San Juan desaparece de la iglesia y Salvia lo persigue y lo busca en casa del santero cuyo espíritu e instinto la hicieron danzar desde el santo. La escena concluye en el camastro con un cuadro de lujuria y de muerte. Siendo interesante el tema, la trama de este cuento nos resulta un tanto recargada, artificiosa, aunque bien imaginada. El autor logra mantener un clima de magia y brujería al cual, paradójicamente, contribuye el recitado evangélico. Se nos ocurre que el asunto rebasó al autor y que una elaboración más experimentada habría sacado mayor partido de un tema que ya tiene una tradición pagano-religiosa bien acreditada.

«Las voces lejanas» (1955) es para nuestro gusto un cuento extraordinario donde se resume y macera un mundo sórdido, misterioso y cruel que rodea y aplasta la vida de un niño bastardo con el peso de todos los prejuicios y brutalidades de ese cristianismo sin caridad que ha sido signo característico de la familia feudal hispanoamericana. Bien captado el asunto, sólida la estructura y preciso hasta su hondura lírica el lenguaje, nada falta y nada sobra en este cuento en el que Adriano muestra ya su mundo de personajes solitarios y frustrados y su dominio de ambientes de recogimiento, de ruina y de resonancias misteriosas y antiguas. Véase el retrato de un jinete solitario que atraviesa las calles del pueblo:

El animal era una prolongación huesosa, castaña, de aquel cuerpo desgastado y como lamido por las lluvias. El hombre parecía venir de lo alto, caer de las nubes, liviano, justo sobre la montura de soportes podridos. Nadie hubiera asegurado que lo había visto echar pie sobre las ancas, y además, no había estribos donde iniciar el salto.

Así comienza el cuento, y mantiene esta tesitura verbal con una maestría que no hallamos en «El enviado» (cuento anterior) ni en «Fatina o las llamas» (cuento que sigue), maestría que se asoma, rompiéndose, en «Los invisibles fuegos», y que

se separa, por su austeridad, tanto de la trepidación de «En el lago» como del barroquismo de «Los antiguos viajeros». Véase cómo, a través de puras sugerencias objetales, asociadas por mecanismos íntimos en la conciencia del niño Mateo Galbán, la imagen de la madre desconocida se precisa con noble y ansioso perfil que le presta la veneración callada del bastardo:

Esos objetos y recuerdos que delataban la presencia de alguien a quien nunca conoció ni oyó nombrar, pero que sin duda estuvo allí, muy cercano a su mundo. Y esto crecía cuando hallaba un trozo de tela desconocida, de un vestido nunca visto a las mujeres de la casa o un frasco de perfume no percibido nunca. Y el libro abandonado en el rincón —con sus flores disecadas—, las revistas de modas, los botones, las cintas de color, eran de una delicadeza que él no había conocido, hablaban de la existencia de una mujer menos brutal que las mujeres de la casa.

Los miedos, los terrores nocturnos, las visiones que agitan las noches de un niño solitario y odiado por el delito de existir:

El mismo clima que lo mantenía en vigilia, levantado sobre la estera, en noches de implacable terror, mientras desde el techo caían sombras y alas de animales y serpientes.

Esos miedos, los recuerdos, los golpes brutales, las presencias huidizas y las reconstrucciones que se reiteran en la apretada intensidad del cuento, hallarán en la novela (*País portátil*) un campo expresivo donde la memoria y la imaginación van a extender, con melancolía de vuelo largo, la nostalgia de todas sus vivencias. La estructura es completa y envolvente: abre con Mateo Galbán, ya viejo, que atraviesa el pueblo hacia una casa en ruinas, se desarrolla con Mateo Galbán niño, asediado de voces y aplastado por los pecados de los mayores, que culminan en la muerte de la hija pródiga a manos del padre, y cierra con Mateo Galbán, nuevamente a caballo y de regreso en busca de las antiguas voces, es decir, en busca de su propio yo, de su misterio.

En «Fatina o las llamas» (1955) un pequeño circo de derrotada va, de pueblo en pueblo, ofreciendo lo poco que le queda: «dos carretas, cinco caballos, un perro, un cóndor traído del sur, dos trapecios, unos bancos de madera y dos carpas agujereadas», y Fatina, la hija del empresario, que danzaba mostrando sus hermosas y lujuriantes piernas. De ella se enamora un espectador pueblerino y, movido por sus deseos, entra en el circo donde lo hacen «tragallamas». Y son dos fuegos: la candela que debe tragar ante el público y el incendio que lo consume por dentro y que, ante el desprecio de la bailarina, solo halla satisfacción en tormentosas y solitarias prácticas. La candela que se traga desde afuera y la que arde por dentro terminan enloqueciéndolo y esta locura va preparando el crimen, un tanto truculento (muerte a cabillazo limpio), con que Tragallamas decide poner fin a su obsesión. Solo que Fatina, ya muerta, resurge como llama en todas partes: en el agua donde él la arrojó para que no ardiera más y en el fuego, en todos los fuegos, donde sigue ardiendo. El fuego es erótico y la locura permite una violencia llameante del lenguaje, que el autor aprovecha bien, tanto en la descripción descoyuntada, como en el soliloquio.

Finalmente, «Los antiguos viajeros» (1956):

Cuatro relámpagos cortaron las barbas del maíz. Cuatro relámpagos que se desprendieron de los ojos de Anselmo Ruedo y bailaron como conejos en las cañas. La lluvia estaba cercando sus pestañas para que él —amansador de la tierra, látigo sobre la tierra— no pudiera entender que los humos y las hierbas podridas, las raíces de muchos dedos, se estaban marchando.

Así comienza este cuento, en el tono de la prosa fantástica y con la imaginaria mítica al estilo de Miguel Ángel Asturias. Se va a mantener en la frontera ambigua y fecunda de realidad y fantasía (lo «real maravilloso») en donde la magia se enreda con lo cotidiano:

Fue toda la siembra de maíz que desapareció en una noche, sin que nadie supiera cómo (...) sin que nadie hubiera encontrado las mazorcas o las cañas reventadas y solo pensando en aquel sombrero lanzado contra los jumíes o en la historia de los árboles tumbados. Porque es allí donde las gentes comenzaban a construir sus explicaciones y las palabras de Anselmo Ruedo las enredaban o les ponían relámpagos o conejos saltando o vidrios o un gran trueno que aullaba como un animal.

Anselmo Ruedo llega —regresa— a un puerto abandonado (La Ceiba), deambula por las calles desiertas, tragadas por la hierba, quiere tocar las puertas de las casas descascaradas, dialogar con las gentes, tirar un tablón entre el pasado y el presente; y, al conjuro, se oyen las voces, aparecen olvidados parroquianos, surgen los antiguos viajeros: y allí está Anselmo Ruedo —¿vivo? ¿muerto?— convocando para el viaje desde una estación deteriorada, ya montado en un tren inmóvil. Un paisaje de muerte, de apariencias fantasmales, de ruidos sin origen y un silencio de ruina crean el clima de este cuento. Anselmo Ruedo, como Pedro Páramo, deambula entre los muertos, como una voz, como un testigo, como el tiempo mismo. Al final, ensaya el viaje de partida con sus muertos. Los convoca, los comanda, los redime y da la señal para la travesía alucinante. Es el pasado que no se resigna a quedarse muerto, y son las palabras, las «esencias eternas» de Proust, las encargadas de rescatarlo y fijarlo en la corriente vital de la memoria.

Con este cuento se apagan las hogueras más altas y, como una serpiente que se muerde la cola, el libro concluye con las ruinas de un mundo y la apertura de otro: el que se encuentra al final del viaje que quiere hacer Anselmo Ruedo, en el otro extremo, allá «en el lago» (primer cuento), el mundo del petróleo, de las máquinas, de las poleas, balancines, taladros, oleoductos, mundo del sexo, del licor, de la alienación abierta a la violencia frustrante o creadora. Mundo imponderable y portátil girando alrededor de una ciudad brutalmente enriquecida,

llena de irritantes contrastes entre la gran riqueza de unos pocos y la gran pobreza de las masas, ciudad de automóviles lujosos atropellando a peatones miserables, ciudad de valores retorcidos por el afán de poder y de ganancia fácil, ciudad sin lugar para el espíritu, ciudad de olores, sabores, tactos y visiones hirientes, ciudad petrolizada: asfalto-infierno.

ASFALTO-INFIERNO

Se trata de un texto anfibio en que la imagen literaria y la visual obedecen a exigencias recíprocas, cada trozo está ligado a la fotografía, y a la inversa; conservando, sin embargo, prosa y gráfica, la autonomía estética y los valores específicos de cada campo. Francisco Pérez Perdomo, quien presenta la primera edición de *Asfalto-Infierno*, sintetiza muy bien el sentido del trabajo fotográfico de Daniel González:

Los fieles difuntos holgadamente instalados en sus parcelas de propiedad privada, la miseria y la necesidad que inventan nuevas técnicas en la preparación de los cadáveres, letreros sobre puertas ruinosas que «anuncian sus diferencias» con tres lugares de ritos sexuales, previsiones frente a las cárceles, el frenesí del dinero como un desafío que se extiende hasta la muerte rescatada por el taller mágico, ortopedias o cruzadas de rosario en familia, ancianos marcados por la ruina y la soledad, son algunas de las imágenes que nos ofrece Daniel González (*Asfalto-Infierno*, Ediciones Techo de la Ballena, Caracas, 1963).

Adriano González León no glosa estas imágenes, sino que desarrolla la visión caótica integral de la cual son representativas las imágenes visuales, pero es tan sugerente la secuencia de las fotografías, tan decidida su contenido y tan identificada su intención con la escritura que fue un acierto evitar la correspondencia literal, forzosamente descriptiva, para tratar con absoluta libertad el sentido profundo de aquella identidad.

Al cerrar el libro, fotografía y prosa, fundidas en una sola denuncia, forman la aleación homogénea de una misma angustia. En su circunstancia literaria y política, este trabajo, publicado en 1963, responde a una necesidad de protesta, de grito y desafío, sentida por la generación intelectual que se inicia a mediados de la década de los cincuenta, que viene de padecer la dictadura y que, a partir de 1960, comienza a padecer el fraude de una democracia traicionada en su esencia popular y, por ello, tanto o más represiva que la dictadura. En los primeros años de esta, un grupo literario —Cantaclaro— buscaba con afán telúrico, en el propio ser del venezolano, la causa de sus caídas y la razón vital de sus levantamientos: Gallegos, desde lejos, inspiraba. Aquí estuvieron juntos escritores después separados: Jesús Sanoja Hernández, Guillermo Sucre, Miguel García Mackle y Rafael José Muñoz. También en tiempos dictatoriales se creó el grupo Sardio, que, por contraste, buscaba con afán cosmopolita, en la fuerza de las renovaciones estéticas de postguerra, la audacia para renovar, acá dentro, una literatura anquilosada, conformista y miedosa. Caída la tiranía, y en la euforia que sirve de transición hacia una nueva modalidad represiva, surgen Tabla Redonda (Jesús Sanoja, Rafael Cadenas, Acosta Bello, Ligia Olivieri y Jesús Guédez, entre otros) y Techo de la Ballena (Adriano González León, Caupolicán Ovalles, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo y Daniel González, entre otros). El espíritu de la revolución cubana y la posibilidad de un cambio radical en la sociedad venezolana alientan una literatura —poesía fundamentalmente— de testimonio rebelde, abierta denuncia y calor existencial cuyo balance intenta Jesús Sanoja en 1963:

Al lado de decenas de malos poemas (entre los cuales habría que incluir uno mío, según la revista *En HAA*), algunos han logrado aprisionar esta realidad actual que prácticamente nos engulle. «Derrota», de Cadenas, es una muestra antioptimista (eso, para mí, no le concede valor y en tal punto disiento de

la mayoría de mis amigos). «Derrota» es pesimista, como acto de presencia es una ineludible verdad y allí reside precisamente su valor testimonial. Algún poema de Guédez, la prosa siniestra de *Asfalto-Infierno*, el Ovalles de *¿Duerme usted, señor Presidente?* y no de ese discutible *En uso de razón*; la descarga alienada de la última poesía de Muñoz (acaso el fenómeno expresivo más desconcertante de la Venezuela actual y ante el cual lo único que debe lamentarse es que permanezca inédito), demuestran que es posible la revelación de la presencia y la conversión de la realidad bruta en realidad literaria. Nuevamente desembocamos en lo inevitable. Captar la violencia de ahora ha engendrado un exceso en la manera expresiva, y esto no es malo ni bueno, pero sí conspira contra la sinceridad y, de hecho, convierte la aventura en facilismo. La prodigalidad en la grosería, la valoración estética del alcoholismo, la ruptura no siempre bien lograda de la sintaxis, la imprecación y las interjecciones como medio de alerta, la «rebeldía» sin ataduras y con características de consagración, constituyen, en la práctica, una conspiración contra la literatura de la violencia, contra la expresión de la realidad («Ausencia de tema», Diario *El Venezolano*, Suplemento Literario, agosto 18, 1963).

Buena muestra de la literatura de ese entonces, la prosa de *Asfalto-Infierno* ensaya una visión iracunda de Caracas, representación, símbolo y centro de las disparidades, contradicciones, desajustes y calamidades de una sociedad basada en la concentración de la riqueza, en el consumo suntuario, en el marginamiento de grandes masas y en la entrega de los mejores y más vastos recursos al interés de los grandes consorcios petroleros, mineros, industriales y financieros de Estados Unidos. El escritor, no el sociólogo ni el economista, intuye y expresa los contrastes y el drama de la alienación colectiva mediante un encabalgamiento de relaciones objetales, fuera del simbolismo tradicional y desechando los convencionalismos didácticos de la prosa de cartel:

Y pasan mil faros más. Mil faros más. Por arriba, por su cabeza, el culo de los automovilistas sobre su cabeza, mi cabeza cortada por guardafangos, ahíta de humo de escape, tres neumáticos contra ella, gomas, ruedas, gomas, inflexión respiratoria, todos los mecanismos hidráulicos, las cabezas de las gentes implorantes y abobadas por los anuncios, usted o yo, cualquiera, así, con los brazos en cruz, ofendido, saltando como animal por entre las líneas blancas que acogen al peatón, pobre, desabrído, con el gran rostro de imbécil y el agente que levanta contra usted un brazo así, que levanta el otro así, monigote con el seso volado a pitazos mientras los autos nos embarran, grasa asquerosa, humo, papeles, mierda, rito y devoción del tetraetilo de plomo que nos embarga cada día.

El humor negro, la ironía, la sátira, la risa y hasta el grito puro integran el turbión de un estilo que recorre la ciudad levantando sus basuras, haciendo trepidar sus puentes, rechinar sus metales, vaciar sus tiendas y mortificar sus almas. Almas resignadas, pasivas, ofendidas, y almas soberbias, regordetas, malolientes. Rascacielo y rancho, quinta lujosa y basurero, millonarios y mendigos, patoteros y policías y militares y políticos y prostitutas, todos los contextos materiales y humanos del neocolonialismo en una de sus capitales favoritas: la Caracas del asfalto-infierno. Experimentación barroca, surrealista, kafkiana, letrista, poema, teatro, ensayo, narración, el autor mueve y combina sin pequeños miedos todos sus recursos, todos sus sabores y toda su cabal existencia de hombre en las fauces del petróleo para darnos la amalgama de un escribir sin género, suelto, tremendista y conmovedor como el hecho sencillo pero terrible de ir caminando y consumiéndose en la selva del asfalto-infierno. Podemos criticar ciertas estridencias y las exaltaciones que llegan a romper, ya no la sintaxis sino los límites expresivos del lenguaje hasta el gruñido, el gemido y el grito, sabiendo, sin embargo, que allí cumplen la función estilística de desbordar el mundo que desborda al hombre y de expresar a ese hombre de tal

modo desbordado. Del incendio, del naufragio, del atropello de las máquinas y de la pesadilla de las cosas alienantes, el lenguaje no surge como una tabla de salvación para alcanzar la orilla, es decir, como evasión; sino como una manera de plantarse en el centro del huracán, girar con él combatiéndolo, conjurándolo en su propia entraña para atrapar el centro de su maleficio y desentrañarlo y exhibirlo para que el mundo comparta el dolor, la derrota, la iracundia y la impotencia, y se haga la comunicación solidaria, y despierten las conciencias dormidas y luche el escritor con la única manera de luchar que alcanza: con la palabra perdurable, para que no sea transitorio en el espíritu del hombre el desgarramiento existencial que se le pone por delante.

La violencia en Venezuela siguió, después de 1963, su curso trágico. Aquellos escritores siguieron, paralelamente, destinos de diverso y hasta contrario signo: los hay fieles con su inicial rebeldía y cuya madurez estética se está dando en la plenitud de su dignidad ética; otros cargan su indudable virtud creadora bajo la capa de sus transacciones. Como estas notas no constituyen un expediente abierto ni cerrado, no mencionamos por ahora nombres. El sentido de la referencia es dejar constancia de la identidad de vida y obra y de la conciencia revolucionaria que caracterizan la actitud y el trabajo posterior de Adriano González León, hasta hoy.

País portátil, la novela que le gana un nombre internacional, es, éticamente, el resultado de aquella identidad; y estéticamente (he aquí, de nuevo, la razón de este volumen) es la fusión del mundo de *Las hogueras más altas* con el de *Asfalto-Infierno* en una creación novedosa, estructuralmente diferenciada, en la cual la violencia feudal del caudillismo andino se enlaza con la violencia imperialista de un país cuya vergonzosa y sublevante distinción es la de ser primera sucursal petrolera de Estados Unidos.

Partir de *Las hogueras más altas* para llegar a *País portátil* es una jornada de tres lustros, es una hazaña que exigía la conjunción de tres virtudes; fe bien defendida en la condición de escritor

dentro de una sociedad dominada por la facilidad de hacer dinero y de alquilarse en el poder; conciencia lúcida del conflicto fundamental que signa la sociedad neocolonial, simultáneamente con la decisión revolucionaria de expresarlo; y, finalmente, escribir bien y narrar mejor. El que tales virtudes se hayan reunido y confundido para dar a Venezuela una gran novela es, por la esencia ética y estética de la personalidad del autor, garantía de su obra futura para los lectores y compromiso insoslayable, tengo que decirlo así, para Adriano González León.

OTROS ANTECEDENTES LITERARIOS

Cierto que en González León hay el ligamen con una tradición de tremenda fuerza telúrica donde podemos dejar caer los nombres de Faulkner, Asturias, Rulfo, Fuentes, Márquez Salas, el Díaz Sánchez de *Mene*, el Úslar Pietri de los cuentos y Gallegos, pero ya en su primer libro aparece forjada con autonomía la personalidad del escritor que, doce años más tarde, elevará ese mundo sin redención de sus primeros cuentos a la lucha existencial de *País portátil*, donde siguen prendidos los incendios, pero donde se descubre que, más allá y más acá de las hogueras más altas y más bajas, el hombre tiene la alternativa de abrirse paso hacia sí mismo y luchar por su liberación.

Esta lucha comienza como un episodio del hombre solo ante sí mismo, es decir, la liberación se plantea como un problema de rescate individual: es en un cuento de *Hombre que daba sed* («El arco en el cielo») donde hallamos el primer paso hacia una solución positiva sin dejar de ser auténtica. Bajo la lluvia, en noche oscura y casi cegado por la neblina, un hombre guía un camión cargado de café. Avanza lentamente por la carretera empantanada. Los faros tratan en vano de penetrar en la neblina, la marcha es lenta y en ascenso, pájaros nocturnos aletean entre los árboles. Los recuerdos vienen, van, se acumulan, se atropellan para ir desenhebrando una vida miserable,

desorientada y sin esperanza que ahora va pegada del volante como una tuerca, un tubo o un alambre del camión, como una energía dirigida, cómoda y productivamente, desde lejos por la misma firma dueña del vehículo. El tejido del relato es compacto, tenso como la velocidad mantenida en la cuesta; la narración, en un claro antecedente de recursos empleados en *País portátil*, salta en planos yuxtapuestos y en tiempos diversos que cambian, estirando y aflojando, como la velocidad del camión cargado, pero sin interrumpir ni abandonar la marcha, desde el comienzo hasta el momento en que la pesadilla del pasado y la visión recurrente de la condición de hombre explotado, arranca la primera reacción concreta: el volcamiento, cuesta abajo, de los sacos de café («que se pudran allá abajo y que se los coman los bichos»); y luego la segunda: el lanzamiento del camión ladera abajo y el hombre, Camilo, que alza la cara al cielo y el cielo está brillante: «Camilo no tiene pactos con nadie y comienza a caminar sobre el lomo de la tierra».

Es algo que no habíamos visto en *Las hogueras más altas*: la lucha solitaria y triunfante del hombre que emerge rescatado por sí mismo del drama de su alienación. El punto aquí parece ser el de que ninguna lucha colectiva por la liberación puede realizarse si no hay previa o simultáneamente una decisión individual de sacudir el yugo. En todo caso, el hombre no ha encontrado todavía un destino de solidaridad humana y el autor, que no teoriza, ni lo prevé, ni parece por ahora sentir existencialmente su necesidad, pero ya podemos decir que en esta pequeña obra maestra, cuya universalidad consiste en el enfrentamiento del hombre con sus propios fantasmas y en la búsqueda de sí mismo, el triunfo de ese hombre, en noche oscura y sola, infunde al relato un aliento de fe humanísima que no hallamos en *Las hogueras más altas* y que encontraremos, trascendido ya en lucha colectiva y solidaria, en *País portátil*, con lo cual el hombre problemático feudal da paso al hombre problemático de la liberación nacional. Este enriquecimiento de elementos, en contenido y en lenguaje (pues en *Hombre que daba sed*, 1967,

el autor lleva adelante, y a ratos exagera la experimentación), prepara —a lo largo de doce años— un trabajo estructural más exigente: la novela.

Digamos, ahora, en un rigor muy por encima, que *Asfalto-Infierno* (1963) adelanta la visión de Caracas la violenta y su expresión en un lenguaje trepidante de avance, freno, arranque y retroceso, tal como es el movimiento de los hombres en sus calles, metidos, refugiados, espíandose, ignorándose y aniquilándose dentro de máquinas sucias de grasa, de intenciones, de odio y de petróleo.

LA ESTRUCTURA Y EL LENGUAJE

Es indudable que Adriano aprovecha en *País portátil* lo mejor de su experiencia literaria como cuentista, tanto por la reiteración de elementos y recursos que ha sometido a su dominio técnico, como por la conciencia estética autocrítica que lo lleva a sortear escollos en donde algunos relatos encallaron. Conoce ya el peligro de la adjetivación redundante («cielo estallante lleno de fogonazos», «gran resplandor rojo de las llamas»), de la adjetivación pareada con escalonamiento efectista (*nubes grandes y lejanas, cielo despejado y brillante, agua sonora y veloz, tierra sedienta y dura*) y del adjetivo clisé (*amargo rencor, satisfacción malsana venida del odio, sonrisa amarga, cruel regocijo, gemidos desolados*); ha aguzado el oído para evitar el embotellamiento fonético («aquella blusa de pelos de conejo, tendida sobre la silla, brilla como los pelos de camello») y sabe, también, que el riesgo de su estilo no es la monotonía sino la fecundidad apabullante, cuyo deslumbramiento imaginativo y verbal tiene que ser racionado para que el lector no se encandile y extravíe.

Una mayor conciencia lingüística y estética, una experiencia técnica fraguada en ejercicios valiosos, una mantenida contemporaneidad con las novedades narrativas en lengua hispana y francesa, y la madurez ideológica y las vivencias de un

escritor revolucionario por nacimiento, por vocación y por destino, son los principales ingredientes literarios y vitales que buscan y encuentran una perdurable unidad de forma y contenido en la estructura y en el lenguaje de *País portátil*. Esta novela, que se redacta en un tiempo increíblemente breve e intenso, en el cual influyó bastante el reto planteado a Venezuela por la novelística de otros países hispanoamericanos, tiene, sin embargo, quince años de maduración activa. Y el dato, fácil de comprobar con los antecedentes, lo doy por si aún persiste por allí la opinión, sustentada por la envidia, acerca de la improvisación, facilismo y flojera del trabajo literario del autor.

Ya conocemos la historia que cuenta la novela y la cual, irónicamente y en estricto presente novelístico, es lo que acontece en medio día de la vida de Andrés Barazarte: medio día de su tiempo cotidiano en el mediodía de su tiempo vital. Andrés vive, minuto a minuto, la intensidad de su presente activo y mortal; pero simultáneamente, y sin duda espoleado por esta mortal intensidad, vive el tiempo pasado que le pertenece tan legítimamente como el de ahora y que, de alguna manera, está determinando lo que ahora vive, hace y dice; y vive, con la misma ansiosa y vertical intensidad, su tiempo histórico, ese que también legítimamente le pertenece como ser social, ligado sin consulta prenatal a una geografía, a una comunidad humana y a la historia de esa comunidad sobre esa geografía.

El diacronismo de la estructura novelística es, entonces, la línea horizontal del medio día de Andrés Barazarte a través de la ciudad, cruzada verticalmente por su pasado personal, volcado en secuencias evocadoras en las cuales la voz iracunda del abuelo clama desde el desierto de su pasión y muerte por la venganza de la violencia que lo despojó, que lo humilló y que lo hizo avergonzarse de sus huesos aun antes de esconderlos bajo tierra. Por eso digo que la línea vertical del tiempo del padre se cruza y se liga y coexiste con el presente horizontal del hijo, porque la violencia feudal venezolana se liga y coexiste con la violencia imperialista bajo cuyo signo vive y se violenta Andrés

Barazarte y nos violentamos y vivimos los cientos de miles de Andrés Barazarte que la suerte perra de nuestra historia, y las leyes que rigen esa suerte perra, han producido.

Ese diacronismo temporal, a pesar de su propio movimiento, es, sin embargo, estático: la horizontal es el tiempo cronológico que se mide por el punto de partida y el objetivo fijado a la misión de Andrés; la vertical limita por el sur con la infancia del personaje que recuerda, y por el norte con la proyección incierta de un destino amenazado y movido por dos violencias: la feudal del chocho andino y de la usurpación de tierras con apoyo de la cruz y de la espada, y la imperialista de metrallera, explotación y allanamiento con pastillas de progreso y de cultura decente para los adaptados sociales y para los conversos en trance de perdón apremiante. Decimos que este diagrama temporal es estático en el desarrollo cruzado de sus planos: el dinamismo va a ser dado por el tiempo histórico que envuelve en su espiral sin término, y proyecta hacia una circulación imprevisible y continua, la diástole y la sístole del corazón de un hombre entre dos tiempos, que vive en un país entre dos aguas: ambos portátiles.

Tal es la estructura, una estructura fluvial de río profundo que avanza, se retuerce y parece devolverse como única manera de seguir avanzando: en la superficie, el relato externo, lineal, cortado por inmersiones hasta el nivel medio de las aguas (pasado personal) y, a veces, inmersiones profundas hasta el lecho (pasado histórico) para comprobar que la composición química del agua en que navegamos tiene una homogeneidad ejemplar en fondo y superficie y que, en uno y otra la contaminación de gérmenes malignos tiene solo variaciones de grado que revelan —volvamos a la historia— que desde la profundidad de la colonia, pasando por la independencia formal, la frustración de la guerra federal y la forzada coexistencia del país latifundista con el país petrolero, hasta la superficie de la democracia representativa, en Venezuela no ha pasado nada y Caracas es la sucursal del cielo; y que si, hace doscientos años y más, la Compañía

Guipuzcoana, afincada en la estructura económica de Venezuela, determinaba el progreso de la nación en el sentido de sus intereses y lograba, a través de la superestructura del poder político, que cayera sobre el extremista Juan Francisco de León y sobre sus descendientes la ignominia por decreto; hoy:

Venezuela is rolling. And it's rolling in cars and trucks made in Venezuela. Chrysler is rolling along in step with the progress of a great democratic nation.

Y así, Chrysler, General, Ford, Creole, Sears, Shell, She-raton, Philips, Carbide y tantos nombres de un inglés que puede ser vascuence en yuxtaposición cinética, siguen determinando el progreso de la nación en el sentido de sus intereses y, sobre la memoria y los actos del extremista Andrés Barazarte, ponen el pago de horas extras de la Digepol y del Sifa y dictan, por decreto, la extinción de sus ideas y de la única alternativa que le han dejado para ser hombre en el mundo: su violencia.

Finalmente, el lenguaje. Si no hay interferencias del autor, si construye un mundo del cual se esfuerza en retirar sus huellas digitales, si no teoriza, ni sermonea, ni moraliza, ni politiquea, ¿cómo logra dar al lector semejante coherencia de sentido, de madurez ideológica, de denuncia y de compromiso? La virtud fundamental de *País portátil* está en que, antes de sus audacias de contenido y de sus atrevimientos formales, es novela: como decir que antes de ser propósito, intención, esquema o desafío, es obra de arte. La clave está, sin duda, en el lenguaje. Aquella narración fluvial en montajes temporales y espaciales, en planos que se cortan y se mezclan con demarcaciones a veces claras (a cada plano, una diferencia de tono), a veces con enlazamiento de tonos contrapuestos e imágenes múltiples y, en el fondo, dando a cada situación y personaje su identidad expresiva, exigen una conciencia lingüística y una versatilidad en el dominio del habla que permitieran al autor escalonar el lenguaje popular en todas sus variantes con el lenguaje culto en todas sus degradaciones. El mundo rural evocado en un

lenguaje moroso de textura lírica para expresar los llantos apesentados y el lento desvanecimiento de los amores de Ernestina, visión de renovada ternura para tratar un tema que viene desde los rincones penumbrosos del Siglo de Oro español hasta las soledades sin igual de las mujeres de Valle-Inclán y que tiene, Ernestina y las flores disecadas de su desengaño, vinculación espiritual con la Rosa Amelia de Díaz Rodríguez y las Carmen Rosa de Gallegos y de Otero Silva, y con las serenatas y los valeses y la miel no cosechada todavía de un costumbrismo que, cuando es tratado con esa mezcla sabia de humor y de ternura, da lo que no supieron arrancarle satíricos, folkloristas ni pedantes coleccionistas del pintoresquismo. Mundo rural violento y bíblico en los anatemas del abuelo, en la avaricia de un cristianismo bellaco, en la crueldad de los caudillos, en la resignación de las mujeres y en la liberación de Eladio Barazarte, quien, para no morir de política, buscó el plomo en la parranda y en el mal de amores; criatura destinada a la simpatía de los lectores, cuya tradición arranca de la caballería y de la picaresca, se enlaza con el Hilario Guanipa de Gallegos, pero como no cambia su guitarra por hacienda, eleva su inocencia pecadora hasta las alturas de *Cantaclaro*, de la Magdalena y de Anatolio Kuraguin, el personaje de Tolstoi, a quienes todo les será perdonado porque se han divertido mucho.

El lenguaje trepidante, la enumeración caótica, la imaginaria cinética, así como la incorporación del habla de los inmigrantes, del folletín político, del guía turístico; y las muletillas, clisés verbales y formas del lenguaje falso con que la subcultura del neocolonialismo trata de cubrir la inautenticidad y quiebra de los valores en los cuales pretende afirmarse:

¡Esta es Venezuela compadre!, dicen, me tomo un whisky campaneado y después una arepita, sustancias del llanero, hombre cuatriboliao, más criollo que el pan de hallaquita y el valor y el sudor y el patrimonio y el olor y la herencia y la dignidad y el fruto esparcido de los libertadores por los anchos caminos de la patria toda horizontes como la esperanza, toda

caminos como la libertad, llanura venezolana, donde una raza buena se jode hasta decir ya pero no importa porque la gran nación del Caribe, la más septentrional de la América del Sur, lo único que le hace falta es aprender a aprovechar sus riquezas naturales y dejar la pereza, llamada manguareo, y entonces seremos la gran patria soñada por Bolívar, porque la verdadera gloria consiste en ser buenos y ser útiles (p. 206).

Todo este esfuerzo creador solo puede apreciarlo el lector después que cierre el libro y estime, a la distancia y en conjunto, la compleja maquinaria lingüística del mundo que vivió a través de la conciencia de Andrés Barazarte, en un mediodía extenuante de su vida, en el cual el Hijo, llevando a cuestras la cruz de un pasado que no le perteneció, y obsesionado por los clamores del Padre, resuelve hacer estallar un presente que tampoco le pertenece, y es aquí, en el desempeño de la trágica encomienda, donde encuentra lo único que es suyo: ni siquiera sus amores, consumidos por la violencia, tan solo la autonomía de su propia muerte. Al elegir la lucha en vez de la fuga o el suicidio, *País portátil* trasciende ideológicamente a *Las hogueras más altas* y resuelve, en destino solidario y colectivo, la liberación de *Hombre que daba sed* («El arco en el cielo»).

Aquel lenguaje, que nos da en profundidad lo que la novela venezolana había perdido en extensión, comparte el secreto stendhaliano que André Gide resumía hablando de escritura en acto, de «toque despierto y espontáneo, no convenido, súbito y desnudo», en cuyo estilo «el pensamiento no pierde tiempo en calzarse antes de correr». Y con todo, creo que otro de los secretos es que en *País portátil* el lenguaje sigue siendo un medio y no un fin en sí mismo. Véase bien la cosa: el autor es, sin duda, un investigador del lenguaje pero es, al mismo tiempo, un investigador del mundo; lo primero evita —piénsese en Valle-Inclán y en Joyce, en Larreta y en Guimaraes Rosa— que el relato muera por literoesclerosis; pero lo segundo evita que el cuento o la novela mueran devorados por sus propios dientes. ¿Lenguaje como

protagonista? ¿Todo en el lenguaje y nada fuera del lenguaje? ¿Novela objetal y lenguaje-objeto? Admiro, y lo digo contra las afirmaciones de algunos grandes de la novela hispanoamericana, admiro *La celosía* de Alain Robbe-Grillet, novelista de un mundo fatigado en el cual la invasión, acomodo, dinámica y disposición de los bienes materiales puede darnos la condición humana de los seres así invadidos, acomodados, dinamizados y dispuestos por la fría, geométrica y en cierto modo terrorista presencia de las cosas que, precisamente por esta relación, se humanizan en una épica que considero legítima para la porción humana que la induce; la épica del *nouveau roman*. Y sé, y sostengo, que por estas mismas razones detesto la farsa del objetalismo disimulador y cabrón en la novela del Tercer Mundo, cuyos contextos imperialistas en lo económico, en lo político, en lo militar, en lo cultural, en lo sexual y en toda la vital extensión de lo material y de lo espiritual, exigen un producto novelístico que para ser auténtico, contemporáneo y audaz en su forma y contenido, exprima el drama de su mundo con el mismo conjuro con que exprime el sentido estético de la palabra.

Y digo a quienes ahora experimentan sobre la base de que Cervantes ya no sirve, que a Balzac no se lee, que Jorge Icaza es un gritón, que Azuela es episódico y que Gallegos es regionalista; a ellos, que muy a ruego aceptan como antecedente periférico a Borges, como pariente con desviaciones ideológicas a Cortázar y que editan sin rubor y sin riesgo el «efecto demostración» de sus importaciones, a ellos digo bien plantado sobre *Doña Bárbara*, *Los de abajo*, *Huasipungo*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Puros hombres*, *La región más transparente*, *El señor Presidente*, *La ciudad y los perros*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Juntacadáveres*, *La muerte de Honorio*, *La mala vida* y *País portátil*, que aquí no hemos alcanzado todavía la dimensión civilizada ni la sequía estética productoras de la novela objetal porque aquí no nos asaltan ni aniquilan los «objetos» sino los policías, y porque la «materialización» de nuestra vida, los objetos que realmente nos aterran, no se imponen, como en *Las cosas* de

Le Clerc, o en las novelas de la Sarraute, con el pasivo entremetimiento de cosas que se han venido acumulando y que están allí para decir lo que fuimos y lo que somos sino que, al contrario, nos son enviadas contra nuestra voluntad y nos son impuestas por celosos cancerberos empeñados en la renovación de todos los inventarios, a tal punto que las cosas, los objetos, no saben lo que fuimos, y todo lo que pueden decir es lo que no somos.

En la novela venezolana, *País portátil* corresponde a una valerosa tradición literaria que, en el siglo XX, arranca con *Memorias de un venezolano de la decadencia*, se enlaza con *Puros hombres* y con *Fiebre* (libros de la violencia gomecista), sigue con *Se llamaba S.N.* y con *La muerte de Honorio* (testimonios de la violencia perezjimenista); y nos ofrece lo que por nuestra impaciencia parecía retardarse: la novela de la violencia más reciente y más trágica en sus saldos: la que comenzó con Betancourt y continuó con Leoni. Estéticamente creo —y no puedo demostrar aquí esta afirmación— que así como *Doña Bárbara* culmina el ciclo abierto con *Peonía*, *País portátil* culmina el ciclo abierto con *Las lanzas coloradas* e inicia, conjuntamente con las obras contemporáneas de Salvador Garmendia y de algunos, no muchos, novelistas actualmente en pleno trabajo, una novela futura cuya épica no esquive los nuevos contextos económicos, sociales, políticos, militares, culturales, lingüísticos y estéticos.

Como escritor y como revolucionario, Adriano González León ha cumplido con su responsabilidad más alta, en su vida y en su obra: ha realizado con éxito el duro esfuerzo de escribir bien sus libros y, sin esquivar ni fallarle a su conciencia moral y política sino volcándola con valentía, no nos ha endilgado tratados de moral, ni discursos sociológicos, ni manuales para el buen combatiente, sino cuento y novela como lo manda y lo enseña nuestro nunca bien leído don Miguel de Cervantes y Saavedra y como en este país lo ha mandado y enseñado uno de los narradores más auténticos del mundo hispanoamericano: Rómulo Gallegos.

CONCLUSIÓN

Tenemos, de este modo, una gran novela dentro de una gran tradición venezolana e hispanoamericana: la violencia latifundista es el tema de *Doña Bárbara*; y el derrumbe de un mundo feudal que se consume en sí mismo es el tema de *Casas muertas* y de *El hombre y su verde caballo*; la violencia imperialista y su contrapartida, la lucha guerrillera, es un tema muy reciente y de más difícil tradición: la autenticidad de su tratamiento significa un riesgo que va, más allá de la literatura, hasta la seguridad personal del escritor y su bloqueo dentro del sistema. Severo Sarduy, en su novela *Gestos* (1963), desarrolla una trama de guerrilla urbana bastante similar a la correspondiente de *País portátil*, pero dentro de una estructura novelística completamente diferente.

Así que, ubicada en una tradición literaria que la liga en algunos aspectos temáticos con la narrativa venezolana; y, en su esfuerzo técnico, con la más reciente novela hispanoamericana, la originalidad de *País portátil* está en haber plasmado un lenguaje que dentro de una misma unidad novelística permitiera, por primera vez en la novela venezolana, el tratamiento simultáneo de los contextos de la violencia feudal y de la violencia imperialista: con una intuición propia de un escritor excepcional, el autor capta la diferencia histórica de ambas violencias, correspondientes a sistemas sociales de épocas diversas pero que, sin embargo y paradójicamente, coexisten en un mismo tiempo histórico en Venezuela (y, por extensión, en América Latina), razón por la cual los frutos de una y de otra violencia se entrelazan en nuestra época para hacer de nuestra tierra un país inestable, mudable y transportable, que pasa de las manos débiles a las manos fuertes, no importa que se utilice el chopo de la montonera en el feudo, o la ametralladora punto 50 en la trepidante y modernísima Caracas. Ametralladora y chopo se juntan para un mismo objetivo: hacer que el país siga siendo portátil.

¿Se trata de una obra maestra, de una novela perfecta y de una estructura sin objeciones? Creo que se trata de una gran novela, pero no de una estructura sin objeciones. Y que me ampare la soberanía del lector ante la autonomía creadora del novelista: ya dijimos que Adriano salva en la novela lo que perdió en los cuentos y, por compensación y paradoja, pierde (o sacrifica) en la novela varios cuentos, aunque los aproveche todos. Todos excepto, quizás, el de Mircos, el inmigrante sabio, artista, loco y perseguido, imagen de la locura y persecución universales, cuya aventura podemos desprenderla y aislarla sin que la novela altere sus esencias. ¿Por qué el autor la intercaló? Si dijéramos que fue para ofrecer el testimonio de una represión que viene de más allá del mar Caribe y del océano Atlántico, estaríamos contradiciendo la autenticidad del escritor, que no trabajó con esquemas ideológicos previos; y si dijéramos que está allí porque ese señor y su locura y su grandeza insólita pueden ser documentados y caben y complementan el caos y la alienación de una ciudad como Caracas, estaríamos perdidos, porque el asunto comienza en una ciudad del interior y porque lo documental en *Pais portátil* no es un proceso de acumulación sino de selección. Total, que el asunto no encaja en mi esquemita: pienso que es una intercalación que, por un lado, sacrifica un buen cuento y que, por el otro, sobra en la novela. Corresponde al lector decidir quién tiene la razón: si Adriano, que escribió la novela, o yo que, incapaz de escribirla, me desahogo criticándola. Y por este camino, que debiera llamarse la calle de la amargura, podría seguir en la carcería de goteras: en el lenguaje, en el discurso y en ciertos alardes por exceso de talento, pero como esa tarea la van a desempeñar exhaustivamente ciertos señores que yo muy bien conozco, pues a ellos dejo este género acerbo y liberador, para dedicarme a un vicio que no tenía a los veinte años pero que me domina justo cuando llego a los cuarenta, y es a cierta egoísta tendencia a esquivar los libros que me irritan, y que llegan por inercia del oficio hasta el escritorio, para dedicar mi entusiasmo a aquellos que por su propia fuerza me toman por asalto el corazón.

Capítulo VI

De Teresa de la Parra a la señora Stolk

Otra infeliz, capricho de un momento,
cargada después como consecuencia de la entrega
con un hijo que no tiene padre...
Para esas desgraciadas es el abandono después del goce,
la frase brutal después de la caricia.

LUCILA PALACIOS

...y para seguir viviendo necesitaba tener
un corazón en el pecho.

GLORIA STOLK

Como todas las clasificaciones de este libro, la presente también es arbitraria porque, en cierto modo, es como avanzar el prejuicio de una literatura «feminista», un término sospechoso aunque no del todo ajeno a las escrituras de nuestras narradoras.

Se me ocurre plantear el asunto de este modo: durante los 136 años que vivió entre nosotros el siglo XIX, y hasta un poco más acá, hasta la posguerra, la situación de la mujer en la vida social era la que suele dársele en sociedades de base agrícola latifundista y la cual se resume en el estereotipo de todos los censos: oficios propios del hogar. De tal manera que cuando nuestros pensadores positivistas de fines del XIX y comienzos del XX abrazan la causa del divorcio, defienden la libertad de la mujer y le asignan un papel más activo dentro de la comunidad, están desafiando el establecimiento social del latifundio y, en términos de la concepción feudal de dicho establecimiento, están quebrantando los sagrados lazos familiares. Era revolucionario entonces asumir la causa de la igualdad entre hombres y mujeres, y la lucha «feminista» pasó justificadamente a ser un capítulo del *reformismo* o del *progresismo* en economía, en política y en literatura.

En este último campo correspondió a Teresa de la Parra dar la gran batalla con su novela *Ifigenia*, cuya contemporaneidad se estudia más adelante (en «Negro es el humor con que amanece»), pero que señalamos aquí como el antecedente más lúcido e inigualado de una fórmula o modelo a cuya sombra velará sus armas una generación de mujeres escritoras. No hablo aquí de una continuidad de estilo, y ni siquiera de punto de vista (que, en el caso de Teresa de la Parra, es el de la confidencia en primerísima persona), sino de un desprendimiento o del desgajamiento de algunas ramas de *Ifigenia* —la de la reivindicación de la mujer, la de los cotejos sentimentales e ideológicos con el hombre, la del sacrificio por amor no compensado, la de la exaltación de las «virtudes» femeninas y la de la rebelión ante convencionalismos sociales que van a injertarse con el criollismo costumbrista para darnos un tipo de novela edificante cuya mayor representación corresponde a Lucila Palacios y a Gloria Stolk; y de la cual también son tributarias Lourdes Morales (*Delta en la soledad*, Grupo Orión, Caracas, 1946), Nery Russo (*Zory*, Ed. Ágora, Madrid, 1966, y, en cierto modo, *La mujer del caudillo* [Ávila Gráfica, Caracas, 1952]), Alecia Marciano (*Las coquetas*, México, 1957), Narcisa Bruzual (*La leyenda del estanque*, Imp. López, Buenos Aires, 1948), Trina Larralde (*Guataro*, Ercilla, Santiago de Chile, 1938), Mireya Guevara (*El becerro de oro*, Caracas, 1957) y Cristina Ferrero en la sencillez vivencial de su novela *Sylvia* (Imp. Nacional, Caracas, 1956). No inscribiría a la vera de aquel modelo y de esta familia narrativa a escritoras como Irma De Sola, cuyas alegorías exaltan virtudes varoniles; ni Ada Pérez Guevara, a quien he debido analizar, tanto por *Tierra talada* (Tip. La Nación, Caracas 1937) como por algunos cuentos de *Pelusa* (Élite, Caracas, 1946) en los «galleguianos», aunque cuentos como «La encrucijada», «Tromba» y «Flora Méndez» rinden homenaje a las víctimas del hombre. Tampoco viene a cuento la obra de Antonia Palacios, cuyos nexos temáticos con Teresa de la Parra no estarían en *Ifigenia* sino en la tangente nostálgica que junta a *María Moñitos* con *Ana Isabel*, como veremos.

Juan Liscano dice que Julián Padrón escribe la primera novela de amor de la literatura venezolana; yo creo que la escribe Teresa de la Parra. Cierto que hoy encontramos exageración y hasta elocuencia en algunos discursos amorosos de *Ifigenia*, pero nadie hasta hoy ha logrado, como su autora, elevar con autenticidad el sentimiento amoroso a la expresión mística, y desandar el camino hacia lo erótico desovillando el lenguaje de la santa de su nombre. Llega a los linderos del melodrama y al borde de lo cursi, pero se escapa en la gracia alada de su estilo y se divierte, precisamente en ese borde peligroso, jugando con la increíble capacidad que tiene para exprimir del lenguaje los más sutiles y ambiguos matices del amor, del humor y de la ironía. En esto, siendo tan castiza, sí es endiabladamente gálica Teresa.

Pero menos que una familia narrativa heredera y enriquecedora de su estilo y de su gracia, *Ifigenia* parece haber impresionado a algunas escritoras más por las potencialidades reformistas, vindicativas o contestatarias que cubren los velos de su fábula, que por su lección todavía no aprovechada de escribir bien y de narrar mejor. No se me ofenda nadie, pero ninguna de mis amigas escritoras —arbitrariamente metidas en un mismo saco, lo reconozco— ha logrado todavía ir más allá de Teresa de la Parra; y creo que es porque se han agarrado a lo más perecedero, o marginal, o en todo caso, extraliterario y relativo de la escritora: eso que llaman literatura «feminista» y que, en el fondo, consiste en tomar un personaje femenino, ponerle un traje-sastre y lanzarlo a un torneo con lo masculino, eso sí, dotándola de una razonable capacidad oratoria y de una buena dosis de seducción; o, procedimiento inverso, montar el tradicional aparato de un idilio entre la muy inocente y el muy pérfido; o entre la rica enamorada y el galán aprovechador, siguiendo un procedimiento naturalista romántico que permita ganar los buenos sentimientos del lector por desenmascaramiento del engaño; o mediante el espectáculo de la deshonra y de la infancia abandonada. Si la víctima es el típico ejemplar de la resignación, siempre tendrá a su lado una amiga que impulsa a la liberación.

No dudo que semejantes esfuerzos de ficción constructiva hayan sido útiles y sirvan para la catarsis de estados de abandono, penas de amor y venganzas de adulterio. Creo, asimismo, que se trata de una narrativa históricamente conmovedora que allí queda, su testimonio de plumas heroicas promotoras de una liberación que hoy alcanza estadios de unisexo jamás presentidos por nuestras autoras; cuyas audacias de escritura pasan por candores de abuela entre las adolescentes sabiamente eróticas y tecnológicamente preparadas para hacer el amor con sus iguales del otro sexo, pero con píldora y sin remordimientos.

LAS NOVELAS DE GLORIA STOLK

Comencemos con *Bela Vegas* (Edime, Caracas-Madrid, 1953). Bela Vegas es una caraqueña de ascendencia aristocrática, vinculada a una familia rentista y secretaria de un médico investigador, quien descubre las virtudes curativas de cierto hongo y, como compensación por los servicios de Bela, le regala un viaje de tres meses a Europa. En el barco, viaje de ida, la niña conoce a un norteamericano (alto, moreno, buenmozo), prende el romance, llegan a Europa, se encuentran en Florencia y después en París, entregados a lo suyo, tratado por la autora con erótica frescura. El yanqui es un «ejecutivo» mundano y seductor, celoso de su «libertad» o soltería. Ella cifra su orgullo —al parecer castellano (?)— en darse y amar sin ser amada. Él es un egoísta, ella no. Se acaban las vacaciones y ella regresa. Como regresa enamorada, su jefe cree que anda mal del corazón y la envía a un cardiólogo de simpatía prusiana quien cae ante Bela, flechado por Cupido. Prescribe descanso en el litoral y allá la sigue. Quiere casarse, pero Bela lo rechaza porque ama a David, el yanqui. El médico le consigue una beca para Columbia en New York, donde está el otro. Bela vuelve a ver a David, pero éste sigue sin decidirse, ya no se entienden. Bela comienza a enfermar de veras. Vuela el cardiólogo a New York y la rescata.

Ella regresa sin despedirse de David. Es entonces cuando David toma una decisión, averigua la dirección de Bela y toma un avión para Caracas. Seguramente se van a casar.

Hay cosas inefables en esta novela, como eso de que Bela lleve de regalo a su novio, allá en New York, una estampita de la Virgen de Coromoto en marco de cochano y luego le cante «Alma llanera», envolviendo en esta trinidad los símbolos de la *fé*, de la *patria* y del *amor telúrico*. Uno de los mitos preliminares del Nuevo Mundo, el del buen salvaje, tiene en Bela una candorosa adhesión, explicable tal vez por la luz rosada con que la distancia de su clase social le muestra el paisaje humano de los marginales: dice que pescadores y peones de hacienda, en costas, llanos y montañas, viven libres, sin hacer nada y alimentándose con los frutos espontáneos de la tierra y bebiendo en el agua de las fuentes: «¿Ahorrar, guardar, mejorar de situación? Para qué, en un país pródigo donde es pan todo lo que se toca con las manos, donde dormir a la intemperie es muchas veces más agradable que dormir bajo techo»; y, con gran sorpresa, anota que haya gente de buenos sentimientos entre estos enemigos jurados del trabajo y del progreso. Finalmente, un tópico característico de este género de novelas es el repartimiento del mundo entre las trincheras de lo masculino y de lo femenino: pequeños discursos sobre la mujer, sobre el hombre y sobre el amor; ¿son iguales todos los hombres? y, en fin, las diferencias entre el amor carnal y el espiritual. La idea parece ser, en esta novela *feminista*, que el amor cuando es humano tiene algo de divino, y que la mujer honesta triunfa sobre las que no lo son, y llega el *happy end* del matrimonio aun cuando haya tenido relaciones premaritales, si lo ha hecho con personalidad y con aristocrática dedicación.

Amargo el fondo (Tipografía Vargas, Caracas, 1957; Premio Arístides Rojas) ya es una novela diferente. Cierta que arranca como un manual de la perfecta casada: «Él atemperó en seguida de ternura su modo amoroso demasiado brutal. Yo a mi vez me fui haciendo más y más audaz. Hoy le vengo a Fernando como

un guante» (p. 21); «No quiero que, ni en juego, me sienta su igual intelectualmente» (p. 24). Solo que esta ingenuidad confesa prepara, por contraste, la violencia del rompimiento y el impacto dramático sobre el lector, muy bien logrado. Hay fuerza vivencial en ese choque: «Al amanecer, como los ajusticiados, morí para el amor» (p. 30); el dolor «es mi compañero desde el amanecer»; y ante la vulgaridad del hecho: «No es cuestión de moral sino de náuseas»; y ante la presión familiar contra el escándalo: «Tampoco puedo vender mi alma al diablo de las conveniencias, y hacerlo por comida, cama y hombre sin fe» (p. 36).

Pero en Gloria Stolk, sin embargo, parecen inevitables descuidos como estos: «yo no he vuelto a oír hablar de mi en un tiempo adorado tormento»; y dale con las diferenciaciones maniqueas de amor puro e impuro, amistad y amor, él y ella («detesto los hombres. Detesto sus ojos brillantes como aceite hirviendo, sus bocas convulsas que visten de ternura las más viles pasiones», p. 77). Para levantarse luego, en la irregularidad de su estilo, a esta conmovedora expresividad telúrica: «De la tierra me gusta también el tacto, el grumo áspero o fino de su grano, y si fuese ciega creo que para mí no habría mejor placer que el dejarla correr entre mis dedos»... (p. 49); a la grave autenticidad de esta reflexión bien expresada:

Un cariño hecho de miseria y de cadenas, cubiertas con papel de chocolate, me ata a toda la gente, ni mala ni buena, que va por la vida equivocándose, cayendo y levantándose, creyendo que lo hacen todo muy bien y sabiendo en el fondo que lo único que realizan, inevitablemente, es el ponerse viejos y achacosos... (p. 85).

Campea en la obra un erotismo de buena sociedad y, eso sí, un buen humor de gracia teresiana, que la autora logra cuando se olvida de las calzas éticas del feminismo y se echa a andar descalza y con desparpajo y picardía de buena observadora por ese mundo de solteras, solteronas, casadas, divorciadas y viudas que

se divierten. Nos proporciona una imagen realista y sonriente de ese mundo de fiesta y de enredos eróticos y frívolos de la alta burguesía, en donde conviven y se cruzan *cuerdas* y *bandas*, la «banda alegre y brillante» pero contenida, todavía, en límites de buenas costumbres; y «hay otras *cuerdas* más bravas, otros grupos más libres en la misma alta sociedad. Hay los del *talco* suavemente aspirado y los de las orgías inmencionables...» (p. 85). El simbolismo de la rosa *atigrada* o *tigresca*, manejado con mucho equilibrio, es el núcleo o centro estético de la estructura de *Amargo el fondo*, cuya moraleja parece advertir, a quienes pueda interesar, que el amor es ciego y los hombres son cicuta.

Cuando la luz se quiebra (Imp. Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1961) es la última novela que he leído de Gloria Stolk. Se trata del matrimonio de un terrateniente ausentista venezolano, con una inmigrante húngara que sufre de amnesia parcial y cuyo violento pasado permanece oculto hasta la revelación final, donde será factor de prueba moral para Juan Pablo Fuentes, el protagonista. La novela se desenvuelve en tres planos: Caracas, los Llanos, Europa. Magda, la inmigrante, representa a la generación de posguerra que ha padecido los horrores de la guerra fría y, en su caso, las consecuencias de la dominación rusa. Juan Pablo es un venezolano de clase media que ha prosperado, haciéndose burócrata y latifundista. El tono es idílico y criollista en la parte rural (donde Magda influye en Juan Pablo, que de terrateniente ausentista se va convirtiendo en empresario agrícola, y, a la inversa, Juan Pablo ofrece una vida nueva a la extranjera). No hay autenticidad, no siento esa verdad vital que surge del conocimiento directo y vivencial, en la descripción del trabajo, de la vida y de las gentes del llano de Barinas. Cae en el costumbrismo criollista y nos da una relación de siervos y señores que recuerda un poco a Piedra Azul y sus relaciones de feudalismo paternal. Como en sus obras anteriores, la autora cede a la tentación del melodrama y del lugar común: «cierto aire de ensueño» (p. 36); «ángel de paz» (p. 33); manos blancas «como hostia» (p. 36); «yunque inflamado de amor por la patria»

(p. 38); «En el búcaro de los brazos blancos, el lirio de oro de los cabellos esplendía bajo la luz difusa» (p. 41); «Él se mordió los labios reteniendo un loco voto de amor» (p. 54); «el vacío negro de la muerte» (p. 61); «Pero su femineidad, que le chorreaba por los poros...» (p. 61); «derrribaban a golpe de brazos los árboles» (p. 75), «Puerilidades infantiles» (14).

A mí me parece un acierto el retrato de ciertos personajes menores como aquel general Dobry (p. 93 y siguientes) y el mutilado Zandor (capítulos IX-XII); siento mayor autenticidad en estas partes. Fuera de los temas corrientes del criollismo, lo nuevo es el tema de la inmigración de posguerra que tiene motivaciones políticas y que es distinta de la inmigración de «turcos» (árabes) e italianos, cuyas vicisitudes recoge pintorescamente la narrativa criollista. Esa novedad ha de ser compartida con José Antonio Rial, cuya novela *Venezuela imán* (Losada, Buenos Aires, 1961) se publica el mismo año que *Cuando la luz se quiebra*.

LUCILA PALACIOS

Lucila Palacios, nombre literario de Mercedes Carvajal de Arocha, es, como Gloria Stolk, una escritora de obra múltiple en la novela, en el cuento, en el teatro y en el ensayo. Hemos debido mencionarla en el subcapítulo de los «galleguianos», no tanto por el modelo novelístico cuanto por la identificación ideológica con Gallegos en las polarizaciones éticas y sociológicas de *atraso-adelanto*, *civilización-barbarie*, *bien-mal*; y por el objetivo reformista y didáctico o educativo; asimismo, la hallaremos necesariamente al reseñar la narrativa de la violencia, dentro de cuya temática la inscribe su novela *El día de Caín* (Tipografía Vargas, Caracas, 1958).

Pero es, sin duda, en la familia narrativa de la cual nos estamos ocupando en donde se enmarca la generalidad de su obra.

Así, por ejemplo, *Rebeldía* (Élite, Caracas, 1940), siguiendo una técnica epistolar (dos primas se cartean entre la provincia y la capital), va perfilando el retrato y el drama de Teresa, tipo de la mujer tradicional y resignada, quien se casa con un hombre rico, reaccionario, bruto y de la alta burguesía. Carmelita, prima y corresponsal de Teresa, es una feminista militante (con un lenguaje típico de la subcultura adeca) que va a estimular, mediante sucesivas prédicas, la rebelión y la liberación de la infeliz Teresa. Aquí encontramos todas las generalizaciones y estereotipos de la confrontación mujer-hombre; así como la invitación sacerdotal de la mujer pequeñoburguesa a la de clase alta para cooperar:

Quizás las soluciones serían mis fáciles si vosotras os incorporaseis al movimiento de renovación humanitaria que conmueve a todos los que sienten, como yo, la miseria del prójimo. Pues con vuestra influencia y dinero se podría hacer mucho... (p. 13).

Dentro de esa renovación con armonía clasista se afirma un ideal de paz laboral, muy del gusto y compromiso de ciertos dirigentes sindicales, pero tal vez no de los trabajadores:

No habrá necesidad de desechar ningún oficio sino de especializarse en él, con aprecio de todas las partes: del que lo ejecuta, en primer término, y luego, del que se beneficia con su ejecución (p. 18).

Renovación o rebeldía que distingue bien entre los miserables del mundo: «Hay que distinguir entre la miseria con higiene y la miseria con abandono...».

Se provee asimismo un prontuario sobre vida conyugal y buena crianza, que va sorteando el conflicto entre la intolerancia de Rogelio, pérfido antifeminista («A mí no me gusta que las mujeres piensen. Son más lindas con la cabeza vacía»), y Teresa,

la víctima, flor de aguante y de resignación. El libro, o mejor, *La rebelión* concluye con una arenga de la dura Carmelina:

Gritemos a los dos sexos que depongan su sensualidad que los trueca en mercenarios y es la muerte del mundo moderno... Si los hombres no nos entienden, peor para ellos.

En 1944, y dentro del mismo afán, aparece *Tres palabras y una mujer*, que obtiene el Premio de la Asociación Cultural Interamericana. Trae un prólogo de la autora: la publicación de *Rebeldía* suscitó el interés y la conmovida reacción de una lectora quien se vio reflejada en Teresa. En consecuencia, narró su vida a la autora y ésta la noveló. Es la historia de Berta: paseos al campo, prado y clavellinas. El Encantado, «nos ha cercado durante horas el ambiente encantador. Cantaban las chicharras. Volaban pajaritos...». Después, Caracas, hacienda y Macuto. En este, el típico adulterio de novela criollista, con una innovación: Berta le pone cuernos a su marido con él mismo: se acuesta con él pero piensa en el otro. De este modo salva su honestidad... y se divierte.

Cubil (Tipografía Vargas, Caracas, 1951) es una historia simbolista, sin dejar de ser estrafalaria, de un indio, un negro, una mestiza y un chino que sobreviven a un accidente aéreo y quedan perdidos en la vasta selva guayanesa. Primero habitan en un rancho y viven, como los nómadas en trance de sedentarización, de la caza y de un milagroso cultivo de maíz; reina allí una paz paradisíaca, pero la ambición del oro invade a los hombres, afiebra sus miradas y los lanza unos contra otros, hasta que abandonan el campo y van a la montaña en pos del vil metal. Se juegan la mestiza entre ellos, y se la distribuyen de acuerdo a profundas y secretas correspondencias entre las horas y las razas, así: el indio se acuesta con ella en la tarde, el negro a medianoche y el chino al amanecer; las horas libres del día quedan, seguramente, para oficios del hogar. Después la abandonan, y llega el *criollo blanco*, quien la preña y la lleva a parir a Ciudad

Bolívar, donde nace el hijo; a quien la madre mata en el mismo hospital, enloquecida por el choque de la civilización y por la traición de los hombres (el criollo blanco se estaba casando con otra). He aquí el grito feroz de la mestiza: «¡Tú, tú eres culpable, criollo blanco!». Y he aquí el grito final de la novela, y ¿quién sabe?, el secreto de su estructura o la clave de su comprensión:

Y un gran estupor se cierne sobre el gran cubil. Sobre ese cubil de las pasiones donde el oro ha sido un látigo esgrimido por la Naturaleza... Látigo que no doma sino azuza...

Donde hombres sin ideales han estado siempre en acecho del momento propicio para abalanzarse sobre la tierra-madre y sobre la madre-pueblo, instintivamente, como se abalanzan las fieras sobre su presa.

El corcel de las crines albas gana el Premio Arístides Rojas en 1949 y se publica al año siguiente (Ávila Gráfica, Caracas, 1950), mereciendo los honores de una segunda edición tres años después (Emecé Editores, Buenos Aires, 1953). Esta es una buena novela, literariamente situada a considerable distancia de las demás de la misma autora. Creo que es la mejor novela de ambiente marino y tema de pescadores que se ha publicado hasta hoy en Venezuela (mejor lograda que *El mar es como un potro* de Arráiz) y creo también que su factura narrativa nos representa bien en el cuadro de la novela regionalista de América Latina. Dentro del esquema tradicional de los grandes cuadros galleguianos, la novela tiene como fondo a Margarita y sus barrios de pescadores: es la epopeya de una región y de un grupo humano estoico y solidario en la desgracia, alegre y audaz y visionario en su miseria, gente de mar y no de tierra, gente de estarse yendo siempre, hacia la muerte o hacia la libertad. El corcel, el jinete que sale del mar y galopa por la costa, es la leyenda, es el mito. Y es, también, la anunciación de lo insólito, la resurrección del instinto de rebeldía, la voz y el fantasma y el galope del Tirano. La loca gritando en las noches de luna es

la sacerdotisa, la intermediaria entre los signos y el lenguaje corriente, entre la magia y lo cotidiano. El realismo de *El corcel de las crines albas* abreva su lenguaje, que viene del *costumbrismo* y del *reformismo*, en las fuentes mismas de lo maravilloso. Con esta novela cinética, de cámara vibrante sobre el mar Caribe, que tiene como personaje central a una mujer, pero que no predica ni hace melodrama sino que cuenta, y cuenta bien, Lucila Palacios me compensa, en buena hora y con buena obra, de sus novelas anteriores.

Capítulo VII

Contando con ira

—Por mi madre —oí—. Mátenme de una vez...
—¡Mátenme! ¡Yo no sé nada! —era más ronca la voz de ahora.
(...)

¿Quién estaba al lado? Quienquiera que fuese había resistido ya.
Distinguía perfectamente entre la vida y la muerte.
Preferible la muerte que la vida en medio de la inmundicia
y la traición. Es una cosa elemental. Vivir o morir.
Esta es la condición del hombre.

JOSÉ VICENTE ABREU

No. Los agujeros de las balas de la S.N. han sido cubiertos
con cemento y pintura. Se han marchitado y están fríos.
Abajo están las ostras de cemento de las esquiras
y se pueden mirar como fósiles de un género
que ha desarrollado una especie nueva...

JOSÉ VICENTE ABREU

CONTEXTOS HISTÓRICOS DE LA VIOLENCIA

En *Venezuela violenta* (Hespérides, Caracas, 1968) hacíamos el deslinde entre violencia caudillista y violencia imperialista, del siguiente modo:

La violencia en Venezuela hunde sus raíces en dos contextos históricos distintos cuyo deslinde es necesario si queremos comprender por qué en los conflictos actuales subsisten estímulos originados en la etapa colonial, vigentes en el siglo XIX y no resueltos todavía; y por qué, sin embargo, debido a la inserción de factores dinámicos poderosos, no podemos aplicar a las meditaciones sobre la violencia contemporánea el esquema

ideológico que aplicaron nuestros más progresistas pensadores del siglo pasado y de las primeras décadas del presente. Hasta el momento en que los indicadores económicos de la explotación petrolera por capitales norteamericanos, ingleses y holandeses, igualan y sobrepasan a los indicadores de la economía agrícola tradicional, la dialéctica de la violencia se desarrolló dentro de una estructura de relaciones predominantemente latifundistas: era la violencia caudillista; pero a partir de aquel cruce histórico de magnitudes, esta violencia se complica al arrastrar los estímulos de una violencia feudal dentro de una estructura donde comienzan a imponerse las relaciones de un capitalismo de signo imperialista.

El trabajo y las obras de los historiadores y ensayistas que, en América Latina, han profundizado el estudio económico y social de la colonia nos libera de la tarea de demostrar que las rebeliones durante los siglos coloniales, y su culminación en las guerras emancipadoras contra la corona española, son episodios de una violencia provocada por dos conflictos: uno fundamentalmente económico-social, el cual no es otro que el enfrentamiento de explotadores y explotados en el Nuevo Mundo; y uno fundamentalmente político, el cual se produce en el momento en que la nobleza territorial criolla ha consolidado su poder económico y necesita, históricamente, asumir la dirección del poder político quitándosele al rey.

En el primer conflicto, la violencia surge entre quienes concentran la propiedad territorial y quienes son brutalmente explotados para que aquellas grandes propiedades rindan los mejores frutos de su riqueza en provecho de aquella minoría. En el segundo conflicto, la violencia surge entre estos grandes propietarios criollos y la corona española, por el desajuste de poderes ya mencionado. La derrota de España y la solución histórica del segundo conflicto no se debe, sin embargo, a la acción exclusiva de los terratenientes criollos sino a sus alianzas transitorias, y un tanto paradójicas, con sus antagonistas del primer conflicto, es decir, con las masas por ellos mismos explotadas,

cuya presencia y acción en la lucha emancipadora dio a esta un sentido de guerra popular.

La paradoja es explicable por la coincidencia transitoria de los intereses contrapuestos en un momento propicio: el interés de la nobleza criolla de liberarse del dominio español y el interés de las masas rurales y urbanas de buscar en el riesgo de la guerra y en el despojo del enemigo su liberación como clase oprimida y como clase no propietaria. Pelearán, por tanto, bajo las banderas del rey o bajo las de la nobleza criolla sin que, en uno u otro caso, estuvieran traicionando su búsqueda fundamental. Los llaneros de Páez no eran mejores que los de Boves: eran simplemente los mismos, solo que, en su paso de Boves a Páez, la aspiración colectiva de estos hombres, al renovar en el segundo la fallida esperanza que murió con el primero, reforzaba su lucha y la vestía con las galas abstractas de la libertad, la igualdad y la fraternidad. La autenticidad de Bolívar como revolucionario y su genio político conciliaron los intereses de clase contrapuestos y volcaron, en provecho del conflicto político de los terratenientes contra el poder español, la unidad circunstancial de la oligarquía criolla y del pueblo. Pero una vez resuelto el conflicto entre los terratenientes y el rey en favor de los primeros, van a reaparecer —ahora más definitivos y enconados— los términos dialécticos del conflicto entre clase explotadora y clase explotada porque, ahora, la primera surgía más poderosa que antes y gobernaba sus limitaciones, al tiempo que la segunda adquiría contextura histórica de pueblo y había aprendido a utilizar el fusil como instrumento de liberación. Su desengaño y su rencor de entonces encontrarán salida y expresión en la Guerra Federal, y la seguirán encontrando mientras no se extirpen aquellas raíces coloniales que alimentan la violencia feudal en Venezuela. Y va a ser, precisamente, la degeneración de esta violencia en caudillismo, su esterilidad para el cambio social, la que provocará en la élite del pensamiento positivista una reacción contra la lucha armada, frente a la cual esgrimirán un evolucionismo progresista, basado

en la educación cívica y tecnológica, en la industrialización y en la consolidación gradual de las instituciones democráticas. Apasionados por el estado de desarrollo de otras naciones más avanzadas, ganados por la convicción del progreso continuo y de la ciencia como instrumentos básicos de estabilidad y de bienestar sociales, aquellos hombres ansiaban la paz y el orden, a fin de que explotaciones agrícolas modernas, plantas industriales, vías de comunicación y una banca y un comercio sin trabas, todo ello abonado por un lento pero sostenido esfuerzo de educación popular y técnica, levantarán airosoamente la estructura de un país nuevo y civilizado sobre las ruinas de un país feudal. Cecilio Acosta, Lisandro Alvarado, Luis López Méndez, César Zumeta, José Gil Fortoul, Laureano Vallenilla Lanz y otros escritores eran los adelantados intelectuales de una burguesía comercial y pequeñoindustrial que necesitaba imponerse sin violencia sobre la improductividad del latifundio.

Como vimos en el capítulo correspondiente a Gallegos, Juan Vicente Gómez resuelve a su modo el problema de la paz y el orden; los grandes capitales ingleses, holandeses y norteamericanos del petróleo resuelven el problema de aquella burguesía, haciéndola poderosa como burguesía intermediaria, pero desalentando las posibilidades industriales y dejando intacto el conjunto de relaciones precapitalistas en el campo. No hubo educación tecnológica ni cívica, no hubo progreso transformador ni ciencia liberadora. En cambio, a las antiguas raíces de la violencia antifeudal, forzadas temporalmente al silencio pero siempre vivas en el instinto de las masas campesinas, se añade una raíz nueva que comienza su arraigo en las vanguardias políticas urbanas. La Universidad se adelantará con las nuevas banderas, y los positivistas irán cediendo el paso a los marxistas en el análisis de los nuevos contextos económicos, sociales y políticos, así como en el deslinde y promoción de un género de violencia, la violencia imperialista, bajo cuyo signo infamante vivimos todavía.

La violencia imperialista, y su contrapartida, al ir perfilando sus aristas en este último medio siglo de nuestra historia,

nos va mostrando un contexto internacional desconocido en el marco histórico de la violencia caudillista. Ya no se trata solo del conflicto entre latifundistas y campesinos, ni del contraste entre la explotación extensiva del campo y las formas avanzadas de la producción agrícola capitalista, sino de la oposición y conflicto de intereses entre la nación venezolana, dueña de recursos fabulosos en petróleo y minería, y los grandes consorcios del capital norteamericano que explotan esos recursos y operan internamente vinculados a la burguesía intermediaria, comprometida activamente con la causa imperialista y con la violencia que la impone y la conserva.

He dedicado dos libros —el citado (*Venezuela violenta*, 1968) y *Operación Puerto Rico sobre Venezuela* (1967)— al estudio de la trabazón económica de aquella explotación, de las alianzas del capital extranjero con la burguesía comercial y financiera, al reflejo de tales alianzas sobre una burguesía productiva (industrial y agropecuaria) que baila en la cuerda floja de un precario nacionalismo y a la actuación de gobiernos «reformistas», forzados a ceder continuamente dentro del círculo vicioso de la entrega, que consiste en perder el apoyo de las masas al no ir a fondo en las reformas y no ir a fondo en las reformas por haber perdido el apoyo de las masas.

DE GÓMEZ A PÉREZ JIMÉNEZ

Aun cuando en la década 1910-1920 encontramos vagos testimonios de un sentimiento antiimperialista, y aun cuando la presencia y la excepcional actitud de Gustavo Machado en las rebeliones estudiantiles y movimientos subversivos de entonces lo constituyen en precursor —y después en realizador— de la lucha antiimperialista, lo cierto es que en el más completo y magistral testimonio de violencia de ese tiempo, las *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra, solo hallamos alusiones lejanas, sutiles y vagas al problema imperialista. Para

Pocaterra, Gómez es el origen, centro y culminación del mal: no quiso o no pudo verlo como agente o instrumento porque esto habría disminuido al tirano en el grado de la culpa, en el sueño de la venganza y en la figura terrible que inspiró páginas tan iracundas. Por ello, Pocaterra dice (en 1924, al morir Castro, y a propósito de las *Memorias*...) que se trata de «un libro que contiene el proceso pavoroso de un novenario de desmanes en que él (Juan Vicente Gómez) era el “héroe invicto” y los demás gentualla roedora de desperdicios o sombras en las cárceles y en lejanas playas».

Con todo, Pocaterra conocía las fuerzas internacionales metidas en el juego, como se desprende del siguiente párrafo:

Se dice que Preston Mac Goodwin, el Ministro de los Estados Unidos de América en Caracas, el hombre que ponía las notas «fuertes» en los días postreros de la guerra europea y que hizo quitar del Ministerio del Exterior al doctor Bernardino Mosquera para poner a Gil Borges, quien podía «tratar mejor los asuntos», ha sido delator y atizador de las denuncias contra los del golpe de estado... (J.R. Pocaterra. *Memorias de un venezolano de la decadencia*, en *Obras selectas*, Edime, Madrid-Caracas, 1956, p. 1302).

Las manifestaciones estudiantiles de 1910 a 1918 tienen, sin duda, un signo antiimperialista; pero entonces se trata de un reflejo sentimental del *arielismo*, lanzado por Rodó y estimulado por la intromisión militar de Estados Unidos en América Latina. Es entre 1919 y 1929, o sea, entre el abortado golpe contra Gómez (1918-19), delatado por un oficial, y la toma de Curazao (1929), por Machado, Urbina, Otero Silva y otros, y la subsiguiente invasión a Venezuela, cuando se opera un cambio esencial en la concepción revolucionaria de las vanguardias políticas de Venezuela.

Dos revolucionarios venezolanos —Gustavo Machado y Salvador de la Plaza—, compañeros de luchas y de exilio durante

aquella década, se ponen en contacto con el pensamiento y las organizaciones marxistas de Europa y de América Latina y comienzan a dilucidar científicamente aquel cambio. Corresponde a Salvador de la Plaza el haber enjuiciado en la primera edición del periódico *Libertad*, por él dirigido (México, 1928), el sentido caudillista del movimiento cívico-militar de 1918-19 y el haber señalado, a renglón seguido, el nuevo contexto anti-imperialista de la lucha y de la violencia.

El enfoque y la actitud positivistas van cediendo paso al análisis marxista de la realidad social y la actitud combatiente que ese análisis exige: la invasión de Venezuela, después de los sucesos de Curazao, en 1929, es, en rigor, el primer acto de guerra de liberación antiimperialista intentado en nuestra patria. La presencia allí de Rafael Simón Urbina, un caudillo de tipo tradicional, afecta pero no niega la claridad revolucionaria ni los objetivos antiimperialistas de los dirigentes más lúcidos de aquel movimiento. Reconocidos los errores (véase G. Machado: *El asalto de Curazao*, Barcelona-España, s/f), queda para la historia el antecedente liberacionista cuyo fracaso no puede ser argumento para su negación, así como su tiempo no habría disculpado aquellos errores.

Cuando, en 1929, dos estudiantes venezolanos comprometidos en los sucesos del año 28 —Rómulo Betancourt y Miguel Otero Silva— lanzan desde el exilio un libro que los reúne como autores (*En las huellas de la pezuña*, editado en Santo Domingo, 1929), ya es clara la conciencia antiimperialista en la vanguardia estudiantil que surge contra Gómez, como lo demuestra el análisis que hacen *del sentido y la orientación del movimiento universitario venezolano* a pesar de la incipiente formación marxista:

Entre los universitarios, solamente los cursantes de Ciencias Políticas y Sociales tienen conocimiento, y muy relativo, del comunismo, lo discuten dentro del cuadro disciplinario de algunas materias... y solo como doctrina, desde un punto de vista

meramente docente. Algunos no se encuadran dentro de esa limitación de conocimientos y por propia cuenta se leen a Marx, a dos o tres de sus exégetas, al *Ideario* y algún libro de Trotski. Y a eso se reduce el arsenal intelectual del más erudito «bolchevique» de la Universidad (Ob. cit., p. 15).

Era muy poco, teóricamente, pero era bastante, en la práctica, para ir definiendo y canalizando la violencia de una juventud ya encendida en la fe revolucionaria de Sacha Yegulev, el personaje de Andreiev, a quien aquella juventud quería imitar. En el amanecer de la conciencia antiimperialista hay mucha confusión todavía, y ello explica por qué, en la obra citada de Betancourt y Otero Silva, surge como argumento para atacar a Gómez el que, bajo su dictadura, «la propiedad privada perdió su sentido de cosa sagrada»; aunque la claridad resurge a poco andar, cuando afirman que son los universitarios, unidos con los trabajadores, los llamados a destrozarse la tiranía. Cuando, en 1936, aparezca el libro de Carlos Irazábal (*Hacia la democracia*), ya la interpretación marxista de la historia ha profundizado en el pensamiento universitario.

El libro rojo (1936), publicado por el gobierno del general López Contreras para denunciar las actividades comunistas en Venezuela (*La verdad de las actividades comunistas en Venezuela*, publicación del Servicio Secreto de Investigaciones, Caracas, 1936), es un documento imprescindible para seguir el proceso y el deslinde entre la violencia caudillista (contextos del latifundismo) y la violencia imperialista (contexto de explotación petrolera por consorcios internacionales). En este libro es fácil advertir la circunstancia internacional que caracteriza a la violencia imperialista y su contrapartida histórica. Torturas, vejámenes, confesiones y actos heroicos comienzan a formar, allá por el año 1932, ese inmenso testimonio rojo que va dejando la lucha revolucionaria en Venezuela.

Aparece allí, también, y reproducido con fidelidad inversa, el viraje del pensamiento de Rómulo Betancourt. En los

documentos, cartas y recados que envía desde Costa Rica en esa época, hallaría el historiador la raíz de la conducta posterior de este gran político del siglo XX: grande por su ambición, grande por los poderes que esa ambición conquistó y grande por las inconsecuencias que alimentaron aquellas conquistas. Su biografía, la más objetiva e imparcial, será un elocuente epitafio de la pequeña burguesía como clase conductora de la revolución.

La narrativa contemporánea de Venezuela ha venido incorporando los contextos de la nueva violencia, de esa que arranca —si buscamos partir de un acontecimiento popular— de la gesta de los estudiantes del 28, de los sucesos del año 29 y del cambio político del año 36; y abarca, en su proceso, el golpe cívico-militar contra Medina Angarita (o «revolución de octubre», 1945); el golpe militar contra Rómulo Gallegos; la dictadura posterior y su caída el 23 de enero de 1958; así como la lucha guerrillera en la década violenta 1960-1979.

He mencionado algunas obras documentales, a las cuales cabe añadir los trabajos literarios, ya comentados en capítulos anteriores, de Antonio Arráiz (*Puros hombres*, 1938), Miguel Otero Silva (*Fiebre*, 1939; y *La muerte de Honorio*, 1963), Enrique Bernardo Núñez (*La galera de Tiberio*, 1938) y Ramón Díaz Sánchez (*Cassandra*, 1957); véase atrás, Cap. II, «Seis autores en busca de una expresión». Dentro de la temática de la *violencia* en el período Gómez-Pérez Jiménez, conviene anotar, también dentro de la narrativa de Guillermo Meneses, el tratamiento de los sucesos del 28 en *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952); y el «Ballet de los Coroneles», como farsa alusiva a la época de Pérez Jiménez, en *La misa de Arlequín* (1962): véase, atrás, el capítulo respectivo. No he tratado hasta ahora, y es aquí donde debo mencionarlas, algunas obras de la familia estudiantil de *La carretera* de Nelson Himiob, editada por Élite en 1937, dos años antes que *Fiebre*, y en la cual se recuerdan con ira y prosa vivencial los acontecimientos estudiantiles que servirán, también, para recordar con ira y con ironía en las siguientes obras: *El forastero* (1942), de Rómulo Gallegos, una novela de la cual ya hablamos, que había sido

escrita dos años atrás y que su autor había dejado en las gavetas de su escritorio (probablemente los trabajos de Himiob y de Otero Silva lo indujeron a la publicación); *Mar de leva* (Élite, 1941), de José Fabbiani Ruiz, es anterior a *El forastero* de Gallegos. A diferencia de *Fiebre*, Fabbiani dirige la atención del lector hacia esas gentes de la pequeña burguesía que vegetaron en oficios humildes durante la dictadura, en los cuales fueron dejando colgada su juventud, y quienes después, ante los síntomas del cambio y la necesidad de luchar, se hallan sin fuerzas vitales, sin capacidad de comprender lo que viene y sin voluntad para la acción. En breves momentos de lucidez tratan de agarrarse a una esperanza —esa que intuyen en la juventud estudiantil que los rodea—, pero esa lucidez no es perdurable porque no tiene fuego interior en qué apoyarse: Nectario Lugo, el personaje que encarna este caso, es un vencido. Como en Meneses, el alcohol y el sexo llenan el vacío de estos seres sin destino. La novela se desliza en cuadros cortos de rápida lectura, una atmósfera un tanto sórdida en donde la ironía y el humor, a veces negro, castigan la tradición del melodrama: «La buena señora murió de un fuerte nefrítico, una mañana clara y azul». *Fronteras* (Artes Gráficas, Caracas, 1943), de Juan Oropesa, novela de relato moroso en la que la intención interpretativa de los acontecimientos políticos revela las tendencias ensayísticas del autor y en la que el análisis de la conducta y de los móviles individuales pone de relieve la penetración psicológica del autor, sin duda mayor que sus virtudes como narrador.

A Oropesa le sucede lo que a Picón Salas (*Los tratos de la noche*, Nueva Segovia, Barquisimeto, 1955), para quien los sucesos del 28 y, en general, los temas narrativos son, antes que materiales para construir mundos imaginarios, motivos para ensayar una forma de novela-ensayo que permita un acercamiento más suave al lector y una manera de atraparlo. Siempre he creído en la necesidad del cultivo y desarrollo de este género entre nosotros.

La violencia política, la persecución, la represión y la tortura son hechos cotidianos en la tremenda desazón de vida y

dentro de la irregularidad histórica de Venezuela. El primitivismo de la violencia de Gómez va tecnificándose, la tortura se moderniza; no hay renovación en la Universidad, pero hay renovación en el arte de quebrantar la resistencia moral y la dignidad política de los opositores, y en esto compiten por igual, con variaciones de forma, dictadura y democracia representativa. La diferencia está en que una permite los quejidos y la otra no, pero la bestialidad del vejamen es la misma.

Sería monstruoso que un país donde esto sucede careciera de una literatura de la violencia. Cierto que hay, en la hora del miedo, mucha pluma silenciosa, mucha sensibilidad apagada, mucha evasión temática. Pero hay, asimismo, una tradición de coraje, afirmada en las obras citadas, que va formando el rojo testimonio de los escritores contra la circunstancia pasajera de los asesinos, que solo por el conjuro de aquella palabra vivirán en la mierda eterna.

Otros narradores como Lucila Palacios (*El día de Caín*, Tip. Vargas, Caracas, 1958), Enrique Muñoz Rueda (*Retablo*, Ariel, Barcelona-España, 1966), Manuel Vicente Magallanes (*Cesaron los caminos*, Tip. Vargas, Caracas, 1960), Antonio Stempel París (*Los habituados*, Tebas, Madrid, 1961; *Las manos atadas*, en Cuadernos A.E.V., N° 118, Caracas, 1963), Christian Loges (*Cinco comandantes*, Edic. A.V.E.J., 1967), Alberto Castillo Arráez (*Al alba los centinelas nocturnos*, Arte, Caracas, 1967) y otros narradores han contribuido con su obra, en la relatividad de sus valores, al fortalecimiento de aquella tradición que, en la década de 1960 a 1970, enriquece trágicamente su temática de la violencia, como luego veremos.

LA DÉCADA VIOLENTA

La década 1960-1970 amanece en América Latina bajo el sol de la revolución cubana. Por la vertiente de las masas están obrando sobre el continente las raíces históricas de la violencia, cuyos contextos he analizado en el caso venezolano. A estos

factores endógenos se añade, ahora, un factor exógeno de gran trascendencia histórica: el ejemplo triunfante de la revolución cubana, una demostración concreta, cercana, convincente y duradera de que en América Latina es posible liberarse del yugo imperialista y de las coyundas de una oligarquía asociada en el negocio de explotar a un pueblo. Es tan arrollador el ejemplo, tan estimulante la lección y tan imbatible el poder surgido de la entera identificación de un pueblo con su revolución, que su experiencia actúa sobre la conciencia popular de América Latina con mayor eficacia que todas las explicaciones, que todos los discursos y que todas las teorías.

En Venezuela, esta década registra uno de los períodos más turbulentos y dramáticos de nuestra historia: el surgimiento de las guerrillas de liberación —urbanas y rurales— y su enfrentamiento con los gobiernos agudamente represivos de Acción Democrática en asociaciones circunstanciales con otros partidos de la «democracia representativa» (URD, Copei, FND). Durante la primera mitad de la década, el país vivió prácticamente bajo un estado de guerra civil con frentes guerrilleros rurales en oriente, en occidente y en el piedemonte de los estados Lara, Portuguesa, Barinas y Trujillo, que operaban conjuntamente con las UTC de los centros urbanos. Frente a las guerrillas hay un gobierno amplia y efectivamente respaldado por los Estados Unidos y por la burguesía intermediaria, identificados no solo por sus intereses tradicionales sino por el pánico que les infunde la revolución cubana. Como el petróleo tiene más importancia estratégica que el azúcar, se comprende el género y el sentido de aquel apoyo a un Estado policial y a una militarización creciente que llevó —y aún continúa— a establecer una subordinación de los derechos civiles y humanos al fuero y a la arbitrariedad militares.

Frente a semejante aparato las guerrillas fracasaron, a pesar de los desprendimientos políticos que dejaron sin juventud al partido de Gobierno; a pesar de los desprendimientos militares que llevaron a las insurrecciones cívico-militares de Puerto

Cabello y de Carúpano, y, lo más trágico, a pesar de la vocación heroica de la juventud combatiente que llenó las cámaras de tortura, habitó las cárceles, pobló los campos de concentración y fue dejando sus muertos en las montañas, en los campamentos antiguerrilleros, o mordiéndolo el asfalto de las calles. La segunda mitad de esta década registra el repliegue gradual, la derrota y el mantenimiento conmovedor y heroico, pero simbólico, de algunos focos decididos a no apagar el fuego de la lucha armada. El testimonio de los torturados y la memoria de los caídos allí queda, mordiéndolo la conciencia de los aplacados, cualquiera sea la razón y el grado de nuestro aplacamiento. Así es.

Dije en un libro ya citado que Venezuela es una historia de revoluciones frustradas en la búsqueda de su liberación verdadera y que, puesta en esa perspectiva histórica, el auge o depresión de la lucha armada es un fenómeno coyuntural dentro de la necesidad estructural de aquella liberación. Sigo sosteniendo esa idea, y la otra fundamental, la de que la violencia es inevitable a la hora de construir un nuevo modelo de sociedad, la sociedad socialista: Chile no será una excepción.

Pero tales convicciones, tan arraigadas ideológicamente, son simplemente eso: ideologías. Ideologías que no resucitan muertos, que no cicatrizan los traumas de la tortura ni la frustración de una izquierda derrotada y, en lo personal, que no alcanzan a aliviarme la conciencia (fui director de periódicos de guerra), y aunque conservan para mí la validez del compromiso y siguen siendo, en esta hora de desligamientos increíbles y de transacciones con pañuelo en la nariz, la razón histórica y humanística de mi fe en el socialismo, y el alimento diario de ciertas terquedades circunstancialmente solidarias, ya lo sé.

Se cierra la década del 60 y comienza la del 70 dentro de una situación inestable de pacificación precaria y paradójica. No hay lucha guerrillera, si exceptuamos ciertas acciones esporádicas; y, sin embargo, hay represión sistemática que ahora se ejerce, a escala nacional, contra el descontento de las masas estudiantiles en todos sus niveles. Esa represión ya ha cargado en la cuenta histórica del

profesor Rafael Caldera, presidente de la república, el asesinato policial o militar —es lo mismo— de varios adolescentes liceístas y universitarios, así como el allanamiento militar y la usurpación civil más vejatorios que se hayan hecho de la Universidad Central, incluyendo a Juan Vicente Gómez en la comparación. Si a esto se añade que la militarización de las instituciones y del poder civil no se ha detenido sino incrementado, dentro de un contexto latinoamericano (Brasil, Argentina, Paraguay, Bolivia) estimulado por los gustos del presidente Nixon, nadie tomará como exageración el decir que la violencia es el techo de vidrio bajo el cual la pacificación copeyana pretende escaparse de las piedras.

Tal es mi visión, sin duda comprometida y por tanto parcial, de la década violenta. Veamos, ahora, cómo la narran quienes la han narrado.

LOS TRABAJOS DE JOSÉ VICENTE ABREU

El testimonio rojo de la violencia imperialista y de sus víctimas no ha cesado ni concluirá hasta que el conflicto de la dependencia económica de Venezuela no se resuelva revolucionariamente en la construcción de un nuevo modelo de sociedad, la sociedad socialista.

Frente a la dictadura de Pérez Jiménez, aquel rojo testimonio queda recogido en el *Libro Negro (Venezuela bajo el signo del terror, 1948-1952)* (Edit. Centauro, México, 1952), en cuyos materiales el historiador encontrará suficientes elementos documentales para enjuiciar la primera etapa de ese régimen. Aquí es necesario mencionar a José Agustín Catalá, editor de aquel libro (que circuló clandestinamente en Venezuela) y quien pagó con prisión su indoblegable actividad contra la dictadura. Una serie de publicaciones documentales de reciente edición complementan su trabajo de denuncia y cubren aspectos y etapas no cubiertas por el *Libro Negro*. Catalá es, asimismo, editor de las obras narrativas de José Vicente Abreu, testigo y víctima de las torturas en los

sótanos de la policía política (Seguridad Nacional) en Caracas y en Guasina, una isla inhóspita del Orinoco, convertida en un terrorífico campo de concentración por el gobierno de Pérez Jiménez. José Vicente Abreu, revolucionario desde muy joven, profesor de literatura y periodista, es, fundamentalmente, un hombre que escapa de la muerte y asume el destino de contarle al mundo lo que ha padecido en carne propia y visto padecer a otros hombres, a fin de que se estremezcan las conciencias dormidas, de que no se acuda al expediente de ignorancia de los hechos para disculpar la cobardía del silencio; y para que no quede perdido en la dispersión y en la muerte el testimonio de una resistencia y de una lucha realizadas por hombres y mujeres humildes que, al enfrentar con tanta dignidad el vejamen, las torturas y la muerte, devuelven al hombre su grandeza trágica y su vecindad con Dios.

Y José Vicente Abreu cuenta bien. Nos ha dado tres obras narrativas: *Se llamaba S.N.* (1.^a edición: José Agustín Catalá, Caracas 1964. Van cinco ediciones venezolanas y varias en el extranjero); *Guasina, donde el río perdió las siete estrellas* (Catalá, Caracas, 1969); y *Las 4 letras* (Centauro, Caracas, 1969). Las dos primeras, novela y libro de relatos, versan sobre una temática común (dictadura de Pérez Jiménez, Guasina); la tercera es una novela sobre el período posterior, ya dentro de la «democracia representativa» y el desarrollo de la lucha guerrillera urbana y rural.

Aunque *Guasina* fue publicado en 1969, es, cronológicamente, el primer trabajo del ciclo narrativo de Abreu, si nos atenemos al testimonio del autor en la introducción de los relatos, al hacer la historia de la redacción de los mismos:

Estos papeles fueron escritos en 1953 en la cárcel nueva de Ciudad Bolívar... (p. 4).

(...)

Letra de hormiga. Catalá «editaba» pacientemente los originales en una letra mínima, diminuta, ilegible a simple vista. (El viejo oficio de editor clandestino, de editor de las sombras, de editor del diablo, encontró la forma de conservar estos escritos en letra

de hormiga.) Y por eso esta puede ser la segunda edición de estos papeles. La primera fue para la conservación, en la caligrafía del diablo (p. 7).

Pocas veces en el mundo, entiéndase bien, en el mundo, se ha dado a la función de escribir un destino más alto que el que José Vicente Abreu confía a sus letras. Escribe en la cárcel para sobrevivir a la desesperanza y a la muerte que le iba ganando la pelea; para que no se vaya a borrar de la memoria de los hombres la historia de la infamia borrada por infamias siempre renovadas; escribe para amar, desde allá donde todo amor es extranjero; escribe para testimoniar, para denunciar, para acusar y para convertir el polvo esparcido de los torturados no solo en vergüenza de una complicidad universal, sino en estímulo y en conciencia humanística irreversible de que hay que cambiar una sociedad en la cual las espaldas de un hombre pueden ser convertidas en caparazón de tortuga y en la cual la puta más inmundada y enloquecida puede tener más dignidad que el hombre que dirige a esa sociedad.

Escribe para todo esto y por todo esto. Y escribe bien. Venezuela tiene dos escritores universales dentro de este género de testimonio y de creación simultáneas: José Rafael Pocaterra y José Vicente Abreu. Normalmente no se clasifica a *Memorias de un venezolano de la decadencia* como novela, cuando es novela y mucho más. Y así son los libros de Abreu: novela y mucho más: expediente abierto, coñazo, grito y poesía. Son libros, los de un autor y los del otro, para que no descansa en paz, mientras haya historia de Venezuela, la memoria de tres venezolanos: Juan Vicente Gómez, Marcos Pérez Jiménez y Rómulo Betancourt. Ellos fueron los Césares, y los dos últimos pueden volver a serlo porque Venezuela es un país de irregular tragedia, pero *Se llamaba S.N.* y *Las 4 letras* estarán siempre disparando su carga de huesos calcinados y librando el combate de las escrituras del hombre cuando son auténticas: porque eso tiene la palabra escrita en letra roja, tiene el rayo que no cesa, el látigo que no

perdona, la palabra que arrea por delante no solo a la piara de los ejecutores, sino a los que pastorearon la violencia en nombre de un orden y de unos intereses que ni siquiera a ellos les pertenecía.

Cuando uno lee libros como estos no puede ponerse a bordar en sus márgenes los arabescos de la crítica profesoral. Es como ponerse del lado de los torturadores para seguir jodiendo a los cadáveres. En todo caso, confieso mi incapacidad existencial para ejercer en este plano mi oficio necrofílico. Y más a fondo: cuando veo que un hombre de mi generación y de mi edad, como Abreu, por actos que la «viveza» de los intactos calificará, en defensa propia, de románticos, resistía en los sótanos de la S.N., y en Guasina y en la cárcel de Ciudad Bolívar, junto con hombres humildes y grandes como aquel indio Matías que burla a los guardias y se lanza al Orinoco, no para fugarse sino para utilizar su sabiduría de nadador en el rescate del compañero moribundo y para regresar con él a pagar con su propia vida el derecho y la decisión de una muerte ejemplar; cuando leo y veo esto, digo y repito, miro hacia atrás mi propia historia de burócrata recién graduado y de escritor aséptico, y me avergüenzo delante de estos hombres de cuyas torturas y muertes fuimos cómplices los del silencio cómodo y esteticista, muchos de los cuales exigen hoy más «literatura» y menos verdad, más experimentación y menos testimonio, algo que no incomode mucho la buena conciencia.

Pero sería un error, ya no como crítico sino como lector, si ganado por la fuerza del documento, por el dramatismo del testimonio y por el calor existencial de los trabajos de Abreu, marginara en estas notas la factura literaria de los mismos. A pesar de sus estudios de literatura en el Instituto Pedagógico —no hay nadie menos profesoral que este hombre—, la decisión de escribir no le viene a José Vicente por convicción académica ni por la natural vanidad (esto vendrá después) que nos mueve la pluma cuando hay vocación para moverla: Abreu es un hombre activo y es un combatiente desde su adolescencia. No acude a la literatura, no se asoma, no la adopta, sino que la

empuña como un arma de doble filo: por un lado, para romper la soledad interior, como catarsis de sus miedos y de sus temeridades, hacia el fiel de una serena valentía, en función de lucidez y de reconquista de sí mismo proyectándose hacia la otredad que es Carmen, el personaje de todas sus novelas, la paz y el mundo de disfrute trunco en el maniqueísmo de vida y muerte impuesto por la realidad.

Por otro lado, para comunicarse y para combatir hacia afuera, por una absoluta necesidad expresiva, por algo así como un juramento secreto o insoslayable sacrificio o sublime arrechera, surgiendo e imponiéndose allí donde la acción es impotente.

Esas dos fuentes de una misma necesidad expresiva, van a dictar las formas de la expresión: *epistolar* (*Guasina*) cuando la admirable intuición y la sensibilidad paternal de Catalá advierten la necesidad de un estímulo exterior que restaure la esperanza y el deseo de vivir y de luchar, casi abolidos por la tortura: ese estímulo es Carmen, una voz en el desierto, con quien establece el escritor —o el hombre, o el poeta (son sinónimos)— su primera comunicación y, con ella, la comunicación con el mundo en un proceso simultáneo de relación personal y universal. De ahí que estos relatos tengan, simultáneamente también, la conmoción poética que resulta de una emoción personal tocando una presencia lejana con ímpetu de confianza contenida, autorreprimida hasta la timidez adolescente, vigilada y piafante —toda la poesía del mundo cabe en las palabras silenciadas—; y la ferocidad de quien escribe para el mundo, recordando con ira desde el más olvidado rincón de la infamia. Era inevitable la elocuencia oratoria en ciertos parlamentos y, como el mismo autor confiesa, era inevitable también lo cursi de algunos pasajes. ¿Quién que ha estado preso con un papel a mano ha podido ni querido evitar la ternura de llanto de las palabras cursis, esas que en la sombra van cambiando la piel del uso y de la calle?

Se llamaba S.N. es hasta hoy, desde el punto de vista literario, el mejor trabajo de su autor. Narración estricta en la

economía de su lenguaje, consciente de manejar una realidad que sobrepasa a la imaginación, su fluir es tenso, casi frenado, entregando el retorcimiento del dolor físico y de la humillación y de la ofensa en la procacidad gargajosa de los esbirros, en el diálogo parco de los presos políticos, y en el lenguaje de fagonazos con que el autor va haciendo luz en los sombríos escenarios donde los esputos y la sangre van marcando la huella de los hombres.

Las 4 letras, última novela hasta hoy publicada por el autor, es un libro imprescindible para el conocimiento no solo de un aspecto fundamental de la historia política más reciente del país, sino para conocer vivencialmente las raíces de la violencia en Venezuela y para penetrar en la interioridad del drama universal de la juventud de hoy, en su capítulo específico de Venezuela; y, asimismo, para ir a fondo en la dilucidación de la lucha guerrillera y de la circunstancia coyuntural de su derrota.

Literariamente, el autor narra desde un punto de vista diferente ahora; ya no es el de narración en segunda persona, con los recursos del lenguaje epistolar, como en *Guasina*, ni en la primerísima y testimonial persona de *Se llamaba S.N.*, sino mediante la técnica de la mirada omnisciente sobre el panorama humano general de la lucha; es decir, el autor va llevando alternadamente al lector —dentro de la mejor ortodoxia de la novela tradicional— a los puntos de vista de las partes en conflicto y aun de sectores indirectamente comprometidos o implicados. No es una técnica difícil, pero es más «literaria» que las anteriores y esto exige una crítica también más «literaria». Creo que la clave para esa crítica la da el propio autor cuando, al final de la novela y excepcionalmente, permite a personajes biográficamente muy cercanos un diálogo sobre procedimientos narrativos:

—Mi papá quiere que escribas de nuevo.

—Yo no puedo escribir... mis amigos dicen que el odio no me deja escribir, pero es mentira. Uno se convierte en personaje de sí mismo y es difícil desalojarlo después para dar paso a algo distinto al héroe que te van formando por dentro...

—Nadie te impide escribir sobre ti mismo.

—Tú encontrarás la fórmula —sugiere Carmen—. Algo donde el personaje y el autor se confundan cuando el autor lo crea una solución verdadera...

(...)

—Yo haré lo que tú digas. Pero puedes hacer las dos cosas a la vez... (p. 255).

Y aquí está sintetizado el intento de complementar *la realidad con la imaginación o la imaginación con la realidad*. Después de leer la novela por segunda vez comprendo la imposibilidad de repetir la estructura de *Se llamaba S.N.* porque, en esta, el autor narra una aventura individual y única, que se hace cantar de gesta y épica de un grupo extendiendo y enlazando el destino personal con el destino solidario de los compañeros de infortunio: el conflicto era más definido, el escenario también y el drama universal de la tortura y de la resistencia adquiere, mediante el testimonio directo, la autenticidad que lo salva de la retórica de tortura y resistencia imaginadas por narradores de buena intención pero sin la vivencia, tan necesaria e imprescindible cuando de amor y de dolor se trata.

En *Las 4 letras* ya no hay una aventura individual que centralice y conlleve a otras, ni hay un conflicto definido en términos simples; ni se puede aspirar al dominio de todas las vivencias de una guerra urbana desarrollándose, no solo frente a un contingente policial y militar, sino en el centro de una sociedad signada por la lucha fundamental de clases y por conflictos dentro de cada clase y entre los integrantes de una misma trinchera, conflictos que pueden ser secundarios para la ley sociológica pero que, en buena ley literaria, constituyen la médula más rica para el novelista.

La cuestión está en que José Vicente Abreu, en este libro, es pitcher, cuarto bate y novio de la madrina; pero entiéndase bien por qué: no porque deifique su actuación ni porque, de alguna manera, exalte su individualidad heroica. No. Es al revés:

la técnica de narrador omnisciente, en tercera persona, le permite rescatar discretamente su propia persona y, en todo caso, incorporar sus experiencias objetivándolas con las de los demás, a fin de lograr la distancia y la perspectiva que necesita para el equilibrio de una estructura en la cual el autor compromete su espejo narrativo en la interioridad existencial del enemigo. Y esto último exigió un esfuerzo atroz porque el procedimiento de la vivencia, único en el cual el autor contaba con una buena experiencia, tenía que ser sustituido por el análisis psicológico, por los datos psicopatológicos y por la información realista de la vida cotidiana dentro y fuera de los cuarteles.

No se requiere ser un lector muy sagaz para advertir la dificultad de construcción de este último ambiente, sobre todo en la marcha lenta, informativa y dispersa del primer capítulo, que va a ser superada hacia la parte 4 del segundo capítulo, pero que enfrenta al lector con una iniciación penosa.

Añádase a la dificultad mencionada el interés y el esfuerzo del autor en presentar no solo los matices ideológicos en el frente guerrillero, o las naturales complicaciones sentimentales y eróticas, sino el fenómeno coexistente, en el tiempo histórico de la novela, del dirigente lúcido con visión profunda que ve derrumbarse el mundo que dirige y que, tanto por los caídos como por la fe ciega y heroica de quienes lo siguen, no puede replegarse; y el combatiente de otro tiempo, interiormente batido entre la fe y el escepticismo, que mantiene su condición revolucionaria pero que siente ya el desarraigo del activismo diario. Pablo representa el primer caso, y Carlos Guillén el segundo; pero ambos son uno mismo, o, mejor dicho, son dos tiempos de una misma elipse, algo así como el desdoblamiento de un combatiente de muchos combates que enfrenta simultáneamente a los monstruos reales y a los imaginarios, y cuando corta una cabeza de allá resurge una de acá, en la hidra de los sueños.

Abreu toma todos estos materiales y los incorpora dinámicamente, y penetra en los apartamentos de la pequeña burguesía y en las casas de los barrios, describe acciones rápidas, casi

individuales; acciones de grupos más complejas, allanamientos feroces; y batallas campales y nocturnas en los barrios. Por eso dije, cuarto bate y lo demás. Uno siente que el autor hierve, que hay una ciudad estallando en el odio de las sirenas, de las ráfagas, de los culatazos, de las manos agarrándose las tripas, de los policías soñolientos, de las putas humilladas, de los sargentos vengadores, de la ruleta rusa (el destino es el azar), de los estudiantes que sueñan heroísmos, de las muchachas que hacen el amor, leen a Fanon y combaten, del mártir de Guasina convertido en torturador, de los que ordenan la tortura, la muerte, la riqueza y el poder; Caracas de Rómulo Betancourt y de Carlos Andrés Pérez, de Livia Gouverneur y de Luben Petkoff. Caracas muy distante de la gentil de Teresa de la Parra y más horrible y más incómoda que la de Salvador Garmendia.

COMPETENCIA IMPERFECTA EN EL MERCADO DE LA VIOLENCIA

Una cuestión previa a la reseña de obras y autores que, durante los últimos diez años, han venido incorporando los contextos de la violencia como tema dominante de sus escrituras, es el deslinde de un problema de autenticidad en el cual andan enredadas y confundidas la estética, la ética, la política y la literatura. He leído y escuchado, con frecuencia que revela interés, en páginas literarias, en tertulias y en foros o mesas redondas, la opinión de que solo puede narrar la violencia aquel que la ha vivido activa y directamente. Es decir, el tema de la violencia, en rigurosa economía narrativa, sería un oligopolio de guerrilleros, soldados, policías y torturados. Y esto, literariamente, es insostenible porque lo desmiente la realidad de la literatura misma, como luego veremos.

Creo que hay una verdad mal colocada en el fondo de ese planteamiento. Si logramos comprenderla y ponerla en lugar más apropiado, tal vez desaparezca el enredo o, al menos, podamos tomar partido con mayor conciencia crítica.

Comienzo por hacer una caricatura, al otro extremo de la opinión citada: si para que una obra narrativa sobre la violencia sea válida literariamente es necesario que su autor trabaje sobre contextos vivenciales, entonces van a quedar fuera de validez obras como *La guerra y la paz* de Tolstoi, *Los miserables* de Víctor Hugo, *Las manos sucias* de Sartre, *Gestos* de Severo Sarduy, *País portátil* de Adriano González León, *Cien años de soledad* de García Márquez y *Agosto 14* de Solzenitzin. Y si extendemos semejante criterio (como sería lógico si lo aceptamos) a la temática general de la literatura, esta se reduciría a un género: el del testimonio, el de las memorias, y ello con graves limitaciones.

La literatura es arte del lenguaje y la narrativa es, de todas las posibilidades estéticas de la expresión, la más aluvional, la más amplia, la más libre, aquella en que cabemos todos juntos con dios y con el diablo. A Reverón se atribuye una frase que agarra la verdad por la cabeza: «el arte se hace con azul y mierda». Un escritor dispone de su vida corta (Lautréamont) o larga (Goethe), y siempre de su experiencia limitada, pero tiene a su disposición el tiempo que registra la memoria de los hombres, el espacio infinito de su imaginación (que es azul) y todo lo demás (que puede ser mierda) porque no hay, como quería el neoclasicismo, fronteras temáticas ni materiales excluidos.

La vivencia es fundamental, pero también lo es la sensibilidad para conmoverse y para comprender lo que sienten otros y lo que sucede más allá de nuestra piel estricta. La investigación del mundo y la documentación complementan la vivencia y aun pueden sustituirla allí donde se produce una identidad profunda entre el escritor y su mundo.

Pero regresemos al caso concreto de la violencia y al específico de la guerrilla, de la cárcel y de la tortura, porque es en la incorporación de estos contenidos donde hay mayores dudas. Así, por ejemplo, en el prólogo a *Los siglos semanales* de Simón Sáez Mérida, Américo Martín cuestiona la posibilidad de novelar una experiencia que no se haya tenido, como en el caso concreto de *La muerte de Honorio* de Miguel Otero Silva. Y por

una de esas ironías frecuentes en la literatura, Américo acierta al revés, porque toma una obra en la cual lo mejor novelado es la experiencia que Miguel no tuvo y lo menos auténtico es la relación de sus propias experiencias; no porque estas sean falsas, sino porque el método realista de Otero Silva prueba ser más eficaz en el tratamiento objetivo de experiencias ajenas (muerte por hematuria, fundación de un pueblo, vida en un campamento, experiencias del hampa, etc.) que en la expresión de su interioridad existencial; porque Otero Silva es un tímido muy diferente de Amiel y nunca ha podido confesarse, en cambio demuestra una gran capacidad para investigar, comprender e identificarse hasta la vivencia con sus materiales de construcción. Otero Silva conversó, grabó, escribió y asimiló las experiencias carcelarias de cinco presos políticos, y tuvo el acierto, como escritor, de expresarlas en el único lenguaje que podía autenticarlas, el del periodista; pero dentro de una factura novelística controlada por un narrador nato como él.

La falsedad o la autenticidad hay que buscarlas, si estamos hablando de novela y no de tribunales, por el camino de la verdad literaria, que —dicho sea de paso— no tiene nada que ver con preciosismos de lenguaje, ni con manías de estilo ni con vestimentas ni coturnos metafóricos. La verdad literaria no es exclusiva del contenido ni de la forma, sino del buen remate de ambos en un lenguaje convincente a plenitud. Y esa plenitud puede darse en las escrituras de un activista con la experiencia directa de la violencia en carne propia, como vimos en el caso de *Se llamaba S.N.*, y en las de un escritor existencial y visceralmente ganado por el tema, buen conocedor de sus contextos y buen creador de mundos imaginarios profundamente reales, como en el caso de *País portátil*.

Ni lo uno ni lo otro es tarea fácil. Conozco, afortunadamente inéditos, algunos trabajos de gente muy valiosa en el campo político y de hechos bien cumplidos en la lucha guerrillera, que no resisten una lectura completa. Son relatos de sucesos reales en la experiencia directa de los autores, pero falsos en su expresión escrita, bien por la textura de apóstrofe

vargasviliano contra el mundo, bien por la cadencia de bolero y melodrama, o bien por la cargante pedrería de un escribir que confunde la literatura con el viejo artificio retórico de empedrar con metáforas forzadas los más triviales lugares, acciones y parlamentos. Conozco asimismo trabajos, desafortunadamente impresos, de escritores con cierto oficio y de muy buena intención que describen, con retórica feroz, prisiones y torturas que a nadie convencen porque, aparte de no tener la vivencia de aquellos, ni la documentación e información elementales, se empeñan en idealizar un heroísmo de pose y de cartón, como el de aquel personaje que, sometido varios días al tormento del ring, quemadas sus carnes con cigarrillos, destrozado el hígado a manguerazo limpio, destrozados los nervios por la electricidad, incinerados los testículos, tiene el tupé de levantarse de un salto, erguir la cabeza, inflar el pecho, mirar con mirada fría, terrible y despectiva a temerosos policías y endilgarles un discurso moral y sociológico de media hora.

Testimonio directo, o identidad creadora por intuición y por compenetración conmovida con el dolor del hombre, la verdad o la falsedad literarias son más un resultado de la expresión, es decir, del lenguaje, que un privilegio o propiedad privada de una experiencia dolorosa o terrible.

Solo que, ante las falsedades, siempre queda el recurso de Bernal Díaz del Castillo, soldado de Cortés, que escribió, sobre los fundamentos de su experiencia directa de conquistador, la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* para oponerla a tanta falsedad inventada por historiadores de oficio y academia, y que, al hacerlo, dejó a la lengua castellana uno de sus mejores monumentos literarios y un relato que solo tiene continuidad, siglos más tarde, en *Cien años de soledad* de García Márquez. Creo que sentimientos similares, guardando comprensibles distancias, han estimulado a combatientes de jornada larga, como José Vicente Abreu y Simón Sáez Mérida, a escribir sus historias verdaderas para oponerlas a algunas que ellos (y tal vez nosotros) consideran falsas. Enhorabuena.

Y así, creo que en tres géneros de escritura diferentes ha venido encontrando cauce la expresión de los contextos de violencia política en la Venezuela de la última década: como *ficción*, como *testimonio* y como *documento*. Aun cuando en este ensayo solo debo ocuparme de la narrativa de violencia, no son tan estrictos los límites entre ficción y testimonio, y es tan importante el documento para la misma narrativa, que prefiero el pecado de la dispersión al sectarismo de los géneros. ¿Dónde comienza la ficción y dónde termina el testimonio en los trabajos de Abreu, por ejemplo? Sabemos que narra hechos reales y que él mismo denomina a *Se llamaba S.N.* como novela-testimonio y, sin embargo, este libro es para mi gusto más novela que *Las 4 letras*, obra también realista pero con más «hechura» o pretensión literaria que la anterior. Y un libro de versión «oral» como *T03* de Labana Cordero es, sin duda, directo testimonio, pero hay en su decir una manera de observar y de relacionar que envidiaría cualquier escritor veterano. ¿Y *Expediente Negro* de José Vicente Rangel, ya puestos en el campo documental? La secuencia aterradora de las torturas y del asesinato de Alberto Lovera, de la desaparición del cadáver y de su posterior hallazgo con una cadena al cuello, pero flotando acusadoramente en una playa del oriente, relata uno de los episodios más espeluznantes de la violencia imperialista, episodio no cerrado todavía sobre el peregrinaje de la causa cuyos responsables tienen poder suficiente para que en las aguas turbias de la justicia venezolana siga flotando el crimen impune de Alberto Lovera.

Argenis Rodríguez

Si seguimos un criterio cronológico en el ordenamiento de la narrativa de la violencia, algo así como un registro por orden de publicación durante la década violenta, nos encontramos en primer lugar con Argenis Rodríguez, quien, ya en 1961, en su novela *Tumulto* incorpora el tema subversivo e ironiza y hasta satiriza sobre el desligamiento y la distancia

hostil entre una juventud inconforme y un partido que una vez fue revolucionario y que, ya en el poder, dejó de serlo. El tema de la subversión urbana y de la guerrilla rural vuelve en *Sin cielo y otros relatos*, publicado en 1962 (Sociedad impresora Horizonte, Santiago de Chile). Son cuentos breves, vivenciales, con cierta ingenuidad de prédica manifestante, con un descuido que se irá estilizando y con cierta desolación en la palabra que se hará característica en los trabajos posteriores. Uno de estos. *Entre las breñas*, supera literariamente a los anteriores y lleva el tema guerrillero, entregado en *Siete relatos y un epílogo*, a una factura narrativa importante. Los relatos guerrilleros de Argenis, publicados casi simultáneamente con los hechos y en momentos tal vez decisivos para el destino de la lucha armada, tuvieron una acogida y un rechazo polémicos: aquella cierta desolación que dije, y aún más, el testimonio depresivo, la desertión o, en todo caso, el abandono de la guerrilla y el sentimiento de derrota, fueron aprovechados políticamente por el gobierno y sus defensores y fueron, a su vez, duramente reprobados por la crítica revolucionaria. No hubo, sino excepcionalmente, consideración estética de aquellos relatos cuyo valor narrativo es innegable en los que recoge *Entre las breñas* (Muralla, Caracas, 1964), los cuales no son superados por la reiteración diarista de *Donde los ríos se bifurcan* (Muralla, Caracas, 1965). El autor ha publicado recientemente una novela, *Gritando su agonía*, en la cual persiste la temática obsesiva de todos sus trabajos y sobre cuya desazón existencial y estilo se trata más adelante.

Gustavo Luis Carrera

En agosto de 1962 (Caracas, Ediciones Crítica Contemporánea) aparece *La palabra opuesta*, libro de cuentos de Gustavo Luis Carrera entre los cuales hay algunos («El valor de la conciencia», «Líder a tres tiempos», «Celestino, policía», «Una otra voz») que recogen, con técnica realista, aspectos diferentes de la inconformidad, de las manifestaciones de la conciencia rebelde y de

la represión que circunda el tiempo previo a la lucha armada. Son cuentos de textura larga o de tiempo lento en los cuales el autor revela una vocación más acorde con las posibilidades de la novela que con la tensión y la economía narrativa del cuento. El punto de vista es generalmente edificante y uno advierte la buena intención del autor, a veces en desajuste con su propio realismo.

Años más tarde, otro cuento de violencia, «Los brazos al cielo» (en *Ficción 67*, Dirección de Cultura, UCV, Caracas, 1967), revela un significativo proceso de superación narrativa que se advierte, en general, en cuentos posteriores a su primer libro y los cuales han valido al autor el premio de cuentos de *El Nacional*, obtenido en dos ocasiones: 1963 («Las cuatro falacias») y 1968 («Viaje inverso»); en 1965, con un cuento («Ven Nazareno») en que la represión sexual y la vida mística de una mujer solitaria se combinan para la atormentada trasmutación del gran pecado, Gustavo Luis Carrera obtiene un premio internacional (Revista *Cuadernos*).

Héctor Mujica

En octubre de 1962, la Imprenta Universitaria de la UCV lanza el cuento de Héctor Mujica «La O cruzada de tiza blanca», con prólogo sobre «Literatura y violencia» de Héctor Malavé Mata. Ambos textos sin duda interesantes por adelantarse, en contenidos y en fecha, a lo que años más tarde será material central de discusión y de trabajos literarios.

Héctor Mujica comienza a escribir desde muy temprana edad. Viene del grupo Contrapunto y de las lecturas de Lawrence, de Huxley, de Mallea, influencias renovadoras en la década de los años 40, cuando él y sus compañeros más jóvenes están saliendo de la adolescencia hacia las letras. Un hombre sensible y una personalidad volcada hacia los demás, Mujica es un escritor versátil, un político activo y discutido y un periodista de brillante trayectoria. A medida que leo y releo sus cuentos me convenzo más de que su insoslayable actividad política y su labor periodística

(gremial y universitaria) han venido restando a su oficio literario la exigente dedicación que la propia calidad de sus trabajos iniciales imponía. Hay, entre ellos, uno que me parece el mejor de cuantos ha escrito hasta hoy el autor: se trata de *Las tres ventanas* (Tipografía La Nación, Caracas, 1953), escrito en un lenguaje que combina la fatigante alienación de un agente viajero con el misterio provinciano de tres vidas ocultas o cautivas dentro de una vieja casona de grandes ventanas con celosías penumbrosas. En tiempos sucesivos que, sin embargo, reiteran la soledad del viajero, las ventanas van siendo clausuradas y un polvillo de muerte cubre los balaustres. Un viaje que no concluye, un viaje solitario de un hombre corriente, entre libretas, facturas y caminos, sin recuerdos, sin esperanzas, apenas intuye el misterio detrás de una ventana y a él se aferra como única aventura, la aventura inconclusa y clausurada de una vida corriente y sin destino.

Una antología recientemente publicada, bajo el título de aquel cuento (*Las tres ventanas*, Monte Ávila, Caracas, 1970), trae una selección de los relatos de Mujica desde *El pez dormido* (1947) hasta sus últimas producciones de 1969. Desde *La O cruzada de tiza blanca* (1962) y estos de 1969, el autor ha hecho narrativa sobre temas de la violencia política. «Comité Central», a pesar de su título, es a mi juicio el mejor logrado, tanto por el conflicto entre los dos hermanos guerrilleros como por el lenguaje que evita el estereotipo de «La mosca» y la inautenticidad alegórica de «La barra».

Héctor Malavé Mata

En diciembre de 1962 la Dirección de Cultura de la Universidad Central publica *Los sonámbulos* de Héctor Malavé Mata, libro que recoge siete cuentos del autor, entre ellos «La metamorfosis», (primer premio de *El Nacional* 1957). Su estilo, directamente emparentado con el lenguaje violento de «Como Dios» (Márquez Salas) y con el misticismo telúrico del mismo Márquez Salas y de Armas Alfonzo, es, sin embargo, uno de los más personales en la

acentuación de ciertos rasgos que dominaron la cuentística de los años 50: la imagen rotunda, la metáfora arbitraria, el giro inesperado y el fonetismo de nombres y lugares (Melvio Santo, Dardo Luna, Lérica Cruz, Cósima, Justo Lapio, Tupasanta, Rustanza, Jaulagua) tan del grupo Contrapunto y de Mallea. Hay en Malavé una búsqueda de sonoridades lingüísticas y de vocablos sorprendidos que lo lleva al virtuosismo barroco y a un rebuscamiento cultista con el peligro de caer en inconsecuencias de lenguaje o en excesos de oratoria.

Como contrapartida, ese mismo rasgo suele cargar de fuerza poética la frase y lograr vibraciones sorprendentes, como en «Los fuegos circulares», en «Los sonámbulos» y en uno de sus mejores cuentos, el brevísimo «Carina»: «Entonces el camino se le hizo turbión metido muy hondo en el ojo realengo. Las nubes se le partían cuando miraba los gavilanes. Entre los yermos resbalaba su sombra. El cuerpo enjuto, el corazón vacío, abierto el ojo bueno como de animal despavorido».

En el citado libro *Los sonámbulos* se incluye un cuento, «La ciudad devastada», que, conjuntamente con «La noche ínglima», publicado cinco años después (*Ficción 67*, ya citado), trata el tema de la violencia carcelaria y guerrillera. Cuentos contruidos a golpes de esperanza, se fundamentan en categorías éticas, en parlamentos abstractos y en el apostrofe violento, elementos de alta carga emotiva y doctrinaria, poco eficaces para sustituir la carnadura vivencial o la peripecia testimonial en una temática en que los sucesos reales avasallan la imaginación. Esta observación es, en general, pertinente a todos los cuentos incluidos en *Ficción 67* (además de Malavé, recoge cuentos de Gustavo Luis Carrera, Adriano González León, Enrique Izaguirre y Héctor Mujica) y corresponde a toda una etapa de la narrativa de la violencia: la que se hace al calor de la misma acción subversiva y por autores que sienten solidariamente la lucha y la idealizan en trabajos de ficción. De Malavé prefiero su hermetismo telurista, sus personajes de camino polvoriento, sus cultismos de rebenque sureño, la tactilidad de la

frase, su *difuntismo* rulfiano y sus provocaciones fonetistas, que acostumbro exagerar declamándolas.

Enrique Izaguirre

En 1958 Enrique Izaguirre obtiene el primer premio de cuentos de *El Nacional* con «Lázaro Andújar», que viene a ser, en rigor, un antecedente histórico y literario de los cuentos de violencia de la década siguiente. «Lázaro Andújar, el que olvidó su nombre» es un cuento novedoso por su tema y por el lenguaje equilibrado, tenso y poéticamente reflexivo que, a finales de la década de los 50, contrasta con el modelo barroco impuesto por «La mano junto al muro» y «Como Dios». Acaso exagera Izaguirre en este cuento, tan bien logrado en su primera parte, el tono de sentenciosa ideología que predomina en la segunda, aunque no se me escapa la necesidad que el autor sintió de complementar ética y filosóficamente la imagen heroica del guerrero con la del apóstol. Creo un acierto que el narrador, amigo y discípulo de Lázaro, aparezca o se conduzca como un antihéroe: no un acierto moral sino literario, pues sin ese elemento la perfección absoluta de un hombre habría resultado poco convincente.

En 1959 aparece (Editorial Cordillera, Caracas), con el mismo título, su primer libro de cuentos. El tema de la violencia política y social sigue predominando. «Los sobrevivientes» y «El suburbio» continúan, ahora sobre un fundamento social e histórico más documental, la fórmula narrativa de «Lázaro Andújar», que a mí me resulta no solo superior a los otros dos cuentos del libro, el primero flojo y el segundo cursi («La primera duda» y «Una historia de amor»), sino más eficaz en tono emocional y en autenticidad expresiva que «La noche y el sumario», un cuento, también de violencia, publicado ocho años después en *La noche sumaria* (Talleres Gráficos, Mérida, 1966), y en el cual advierto, en gestos y parlamentos, una cierta disposición teatral melodramática.

Jesús Alberto León

Aquí rompemos un poco la cronología, pues entre 1962 y 1964 se publican *Rojo en la boina azul* de Virgilio Torrealba Silva, novela vivencial acerca de acciones estudiantiles, sucesos políticos y personajes universitarios, con evocaciones familiares caroreñas, escrita en los sótanos de la Digepol por quien fue partícipe de lo que narra. También se publicó *La muerte de Honorio* de Miguel Otero Silva, novela de la cual ya se trató en capítulo anterior, y, asimismo, *Se llamaba S.N.* de José Vicente Abreu, a cuyas escrituras ya dediqué una nota. En octubre de 1964, el grupo Tabla Redonda lanza *Apagados y violentos* de Jesús Alberto León, con dibujos de Ligia Olivieri. Hay dos títulos en este libro que sintetizan su contenido: «La edad hiriente» y «La insatisfacción», que lo es política, social, literaria y sexual. Jesús Alberto León tiene un sentido lúcido del lenguaje y buen oído literario. Deja a un lado la técnica realista al modo de los cuentos de Mujica o de Izaguirre, e incorpora contenidos de violencia social y política mediante una operación de violencia verbal. En este sentido, León asume aquellos contenidos más con una intención literaria que ética; y, al hacerlo, enlaza las fórmulas de violencia verbal forjadas en Sardió, Techo de la Ballena y Tabla Redonda con el tema de la lucha guerrillera. Más adelante (*Otra memoria*, Monte Ávila, Caracas, 1968) el tema mismo va a ser marginado desde un punto de vista irónico y a veces humorístico, en una prosa más audaz, menos solemne, donde se advierte y palpa una cierta tendencia vital a la trivialidad.

Luis Britto García

En 1964 aparece, editado por Pensamiento Vivo, el primer libro de Luis Britto García: *Los fugitivos*. Son trece cuentos de muy irregular factura, en los cuales el autor vacila desde el costumbrismo satírico al modo de Tosta García y desde el apóstrofe al modo de Pío Gil, hasta la ironía y la timidez de un lenguaje

que por prejuicios éticos no se atreve a ser literario; pero tampoco logra una plenitud realista porque, en el caso concreto del cuento de violencia «Los fugitivos», ofrece una construcción no vivencial ni documentada sobre un tema que exige lo uno o lo otro. En este primer libro, Luis Britto está demasiado furioso para escribir bien: queda como testimonio juvenil de iracundia, de sátira y de furor impotente buscando en la grandilocuencia de una letra sarcástica la catarsis de una conciencia inconforme.

Irónicamente, los códigos de la escritura que Britto rechazaba en 1964 entran en su narrativa seis años más tarde por la puerta grande de su segundo libro de relatos, *Rajatabla* (Ediciones Bárbara, Caracas, 1970), con el cual obtiene el premio Casa de las Américas. Esta vez, trabajando sobre materiales similares, Luis Britto García da el salto cualitativo de una literatura («realismo») de la violencia en *Los fugitivos*, al lenguaje violento o a la violencia verbal de *Rajatabla*, en cuya multiplicidad de relatos ya no se encuentra la sátira panfletaria ni el discurso ideológico, ni la prosa solemne, sino la ironía, la gracia, el humor negro, la dislocación contestataria, la irreverencia ante lo consagrado, el rompimiento de los lenguajes oficiales y un manejo sorprendente, y algunas veces trivial, de encabalgamientos, reiteraciones, disimilaciones fonéticas, formas coloquiales y audacias sintácticas en una fiesta verbal que hace de este libro un mosaico de procedimientos; y de su autor, uno de los escritores más representativos de la narrativa venezolana actual.

Tengo la impresión de que Britto García rehizo, a la luz de una nueva concepción del arte de narrar, los contenidos y en cierto modo los relatos de su primera etapa. Porque entre *Los fugitivos* y *Rajatabla* hay varias constantes como son, por ejemplo, el ataque a la rutina, a la alienación de la clase media, al conformismo, a la autoridad consagrada, a la imbecilidad solemne; asimismo, la conciencia crítica y el afán o la necesidad de *escandalizar al burgués*. Lo novedoso es el lenguaje, la furia sometida al arte, la ironía sustituyendo a la sátira y el humor probando su eficacia en la erosión de los falsos valores del

establecimiento. Cierto que hay ejercicios de ingenio no muy convincentes y algunos excesos cerebrales en la linde del sarcasmo, de la sátira y de la bobería; pero en mi balance de lector, hay en este libro, aparte de una mejor literatura y de una mayor eficacia del lenguaje, algo que siempre me ha entusiasmado entre libros, y es el raro privilegio de llegar al corazón y enriquecer la vida conmoviéndola.

No se me ocurriría decir que Luis Britto es un escritor experimental, al menos no lo es en *Rajatabla* ni lo es en su último libro hasta hoy, *Vela de armas* (Arca, Montevideo, 1970), una novela del subdesarrollo. Como nadie antes que él (y quizás como Carlos Noguera, ahora), Britto García juega con todos los procedimientos, combina la palabra con la imagen, pincha la literatura, cuestiona y se cuestiona, novela y desnovela; pero no inventa procedimientos, los combina, los maneja a su antojo para una narrativa de calidoscopio, y al hacerlo nos va haciendo sentir junto con él los límites de la palabra y las necesidades expresivas del hombre actual, a quien la chaqueta del lenguaje ya le queda demasiado estrecha. Para inventar un procedimiento hay que ensayarlo y probar su eficacia a lo largo de una obra; es lo que está haciendo Balza por ejemplo: arriesgarse hasta la monotonía y comprometer las escrituras en el ensayo, o sea, poner todos los huevos en una sola canasta. Britto hace otra cosa: toma de la lengua literaria, y de las experiencias narrativas hasta hoy, todo aquello que necesita para su individualísima expresión, busca y rebusca y se da contra las esquinas de aquellas expresiones, les da organizaciones insólitas, las exprime, y el resultado es válido como lo hemos visto, porque la búsqueda es auténtica y las necesidades expresivas de este narrador también lo son. Presiento, por ello mismo, que el conflicto entre tales necesidades y la agotada despensa literaria llevarán a Britto, necesariamente, a la experimentación en el sentido estricto de la misma. Lo presiento al leer *Vela de armas*, en la cual la estructura novelística se duele, sin duda, de la textura miscelánea y de la yuxtaposición aluvional de materiales y de procedimientos.

La leo mejor como cuentos ensamblados en un lenguaje de jergas burocrática, jurídica, buhonera, estudiantil, etc. El autor quiere abarcar el universo, pasearse por él, ser su dueño y entregárselo llorando como un niño que se burla de sus bigotes blancos.

RELATOS DEL CAMINO LARGO

En 1969 Eduardo Gasca publica tres cuentos sobre el tema guerrillero (*Relatos del camino largo*, Edic. Ramón Collar, Caracas). Son relatos cortos con una secuencia temática de clara intención: del combate heroico y puro hasta el asalto a un banco, pasando por el drama de un guerrillero internacional, ya viejo y forzado a descender del monte para encerrarse, con sus recuerdos y con todo el fuego vivo de sus ímpetus, en la desesperante inacción de un cuartucho en la ciudad. Pienso que este es el verdadero cuento del libro («Un viejo soldado»), tanto por la estructura como por el lenguaje y, sobre todo, por la manera conmovedora y sin melodrama como el autor nos va haciendo participar del forzoso desligamiento que la vida impone entre un hombre y su destino, y de la soledad sin remedio entre ese hombre y el mundo que no pudo transformar y a cuyo seno, irónicamente, se reintegra, o lo reintegran, para que acabe de morir de viejo, de recuerdos y de televisión.

Dos novelistas políticos o dos políticos novelistas

Domingo Alberto Rangel y Simón Sáez Mérida, dos políticos de izquierda que han padecido persecución, exilio, cárcel y, en el caso de Sáez Mérida, una salvaje tortura; que tienen experiencias revolucionarias de larga trayectoria, desde la resistencia contra la dictadura de Pérez Jiménez hasta la conducción política del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en los tiempos de la lucha armada; y que hoy andan por caminos distintos, tal vez polémicos, pero siempre transitados con la

dignidad de su pasado, decidieron expresarse a través de la novela: Domingo Alberto Rangel con *Domingo de Resurrección y Las grietas del tiempo* (Ofidí, Caracas, 1969); y Simón Sáez Mérida con *Los siglos semanales* (Libros de la Pupila, Caracas, 1969).

Simón Sáez Mérida escribe en la línea testimonial de José Vicente Abreu sin que logre la eficacia narrativa de *Se llamaba S.N.*, aunque sí logra dar un libro auténtico sobre la tortura, un tema que otros han estereotipado, tal vez porque no la padecieron. Y aquí volvemos a dar vueltas a la noria de experiencia y creación, y recordamos, a propósito de *Los siglos semanales*, que cuando a la vivencia se junta la capacidad de expresarla, y se siente la necesidad de esa expresión, estamos delante de una posibilidad de auténtica escritura. Sáez Mérida escribe en un estilo de frase corta, impresionista y, en sentido pictórico, casi diría puntillista, por los cortes sintácticos y por el nominalismo que deja a cargo del lector las partículas de unión y los enlaces verbales y adverbiales. Buen recurso para la comunicación emocional participante: uno lee y es uno el que recibe los golpes y el que grita; pero su uso tiene un riesgo, sobre todo en escritura larga como la novela, y es el cansancio por encabalgamiento y por monotonía de las reiteraciones. Me parece que Sáez Mérida no pudo evadir ese escollo, aunque un lector más sensible podría encontrar en las reiteraciones, y en el *corsi e ricorsi* de las asociaciones, una manera de vincular el tiempo novelístico al tiempo real de la tortura. Puede ser.

Aunque es ya un recuerdo de eficacia decreciente, la técnica del *flash-back* sirve a Sáez Mérida para intercalar episodios estudiantiles y de vida familiar y acción callejera que son como entremeses aliviantes, como soplo de brisa sobre la piel maltratada y sudorosa. El monólogo interior no es aquí un recurso de factura literaria: es una confesión, la confesión que, desde el fondo de sus vísceras y de su conciencia combatiente, le hace al mundo un hombre que no confesó ante el *gang* de sus enemigos, que sintió sus miedos recurrentes y que supo vencerlos aferrándose, en su soledad, al amor de los suyos allá afuera y a la fe solidaria en la condición humana.

Domingo Alberto Rangel me recuerda mucho a Pío Gil y a Vargas Vila: tiene del primero la capacidad panfletaria y el gusto satírico; y del segundo la violencia verbal y el exceso metafórico. Estilo latigüeante, lenguaje heroico y riqueza de ideas son características de este escritor cuyos ensayos, en este siglo XX venezolano, emulan las virtudes republicanas y el estilo de Juan Vicente González en nuestro siglo XIX. He visto escribir a Domingo Alberto y me resulta asombrosa esa capacidad de escritura veloz, que no se detiene, que no mira para atrás, que no revisa. Los libros de Domingo Alberto llegan calientes a la imprenta y tienen, como es comprensible, la frescura de todo lo espontáneo y los desajustes de todo lo impaciente.

La narrativa de este autor es de interpretación y de acción políticas, su novela es novela-ensayo, novela de ideas: sus personajes vuelven al simbolismo de Miguel Eduardo Pardo, representan clases y capas sociales, tipifican modos de ser, de vivir, de combatir o de traicionar. Su tema es el gran tema de la Venezuela posterior al 23 de enero de 1958, su preocupación central no es literaria, es fundamentalmente ideológica y se afana en la búsqueda de claves para comprender la derrota y para aleccionar la acción revolucionaria.

Desde el punto de vista literario, ya se ha dicho: Domingo Alberto Rangel concibe la novela como instrumento de lucha y como investigación del mundo y del hombre. Su estética es anacrónica y su predilección por la frase rotunda y la progresión metafórica lo llevan algunas veces a caer en el lugar común, cuando no en la cursilería; su prosa está poblada de «campeones de la firmeza», «garras de la barbarie», «umbrales de la muerte», «ventanales del drama», «brutalidad del infortunio», «tras el ayer dolido», «hierro candente de la tragedia», «urticante árbol de las dictaduras»; y cuando hablo de progresión metafórica me refiero a este tipo de asociaciones: «...excursiones al pezón de los cerros que como ampollas salpican el cuero seco de la llanura», etc. Pero comete un error quien niegue a Domingo Alberto un mérito indiscutible: ha planteado, en la narrativa

actual, las posibilidades de la novela política, de la novela del poder y de las altas finanzas. ¿No está haciendo falta en Venezuela una gran novela política, una novela de ideas escrita con los recursos de la narrativa contemporánea? ¿Tendrá Domingo la paciencia de estudiar y ensayar esos recursos? Porque esto último es imprescindible planteando, en la narrativa actual, las posibilidades de la novela dentro de ese juego, es una combinación que exige la mayor contemporaneidad.

LA HORA MÁS OSCURA

Combinando lenguajes de oficio con el tono saudoso de alguna evocación y con la incorporación directa de materiales en lenguaje periodístico y radial, José Santos Urriola produce una *novela-collage* sobre la violencia (Cromotip, Caracas, 1969). No narra sucesos particulares, y la posición del narrador permite ir tocando marginalmente eso que uno sabe que está en el centro del cuerpo narrativo pero nunca termina de materializarse delante del lector. Aun cuando Urriola acepta el reto de un trabajo literario *per se*, uno advierte los agarraderos éticos de su fabulación, y son estos, precisamente, los que terminan dando al largo y ancho de su *collage* una dimensión de profundidad.

Cuando la leí por primera vez (en originales), me resultaba irritante el juego eufemístico de *armeros, arqueros, cerbatanas*, etc., porque, sintiéndonos tan brutalmente cercados por la directa realidad de digepoles, sifas, agentes de la CIA, y siendo tan frontal la lucha entre gentes, partidos y clases con nombres históricos bien definidos, el procedimiento de Urriola me resultaba sospechoso. Pero una segunda lectura y los nuevos caminos que está tomando la narrativa entre nosotros me hicieron comprender la relatividad, no del juicio, sino del sentimiento. Me confirmo, ahora, en la idea de que Urriola busca expresar, con sentido universal, la desintegración del hombre por la violencia, sin desvincular la interioridad existencial (de tal desintegración) de los contextos

históricos de la violencia represiva y feroz que él mismo estaba presenciando. En el proceso de los zombis o en la zombificación del mundo está la clave si entendemos, por el Eclesiastés, que el tiempo de la novela es un tiempo de guerra. El autor no fue, y no necesitaba ir al episodio real y directo, y al no hacerlo evitó el desajuste entre literatura y vivencia que hemos observado en algunos cuentos del realismo.

CUENTOS AL SUR DE LA PRISIÓN

Héctor De Lima, hombre de vivencias en la lucha subversiva y en la vida carcelaria, publica sus *Cuentos al sur de la prisión* (Monte Ávila, Caracas, 1971) haciendo una profesión de fe realista parecida a la del Luis Britto de *Los fugitivos* en 1964. Su cuento «La prisión termina al amanecer» es en cierto modo su breviario de estética, ironiza y en cierto modo polemiza con lo que él denomina, en una alusión directa a la narrativa experimental, los «ejercicios narrativos» y formales que «literaturizan» la vida, que anteponen la letra a la vida y que él parece rechazar en nombre de un decir más directo, más «realista», más testimonial, como es el caso, por ejemplo, de una experiencia carcelaria de cinco años, tema —digo yo ahora— de un cuento que De Lima concluye no contando. Tal vez por lo flojo de esta primera narración, la crítica en general no ha sido muy comprensiva con este primer libro de De Lima, a pesar de que hay allí dos cuentos que merecen y resisten una lectura crítica: me refiero a «La Sagrada familia», cuento atrevido por los contenidos de locura y de incesto tratados desde el punto de vista de un niño que asiste a hechos y escenas cuya crudeza el autor logra conservar en una equilibrada salsa de humor y de ironía; y cito, también, ese cuento de represión, conflicto y frustración que se llama «Pasa raya y suma», en el cual, por cierto, De Lima contradice su credo literario del primer cuento y, con acierto, realiza un «ejercicio narrativo» que ojalá continúe en trabajos posteriores.

HISTORIAS DE LA CALLE LINCOLN

Con Carlos Noguera la tendencia apuntada en Jesús Alberto León, en Luis Britto y en Urriola se confirma y se afirma en uno de los mejores trabajos narrativos de los últimos años: las *Historias de la calle Lincoln* (Premio Internacional de Novela Monte Ávila, Caracas, 1971), libro en el cual Noguera refunde materiales tal vez inicialmente concebidos como relatos independientes. El enlace novelístico lo hace una historia que atraviesa el subsuelo de la obra y cuyo tiempo vital es, como el de Ulysses, de veinticuatro horas, a cuyo curso van confluyendo y entrecruzándose otras historias de vida estudiantil, subversiva, bohemia, erótica y represiva. Lo importante, sin embargo, es la perspectiva o el efecto humorístico, irónico, cuestionador y, sin embargo, libre de carga ideológica, de documento novelado y del estereotipo de la violencia «dramática».

En este libro de Noguera el trabajo narrativo comparte la prestidigitación que vimos en Britto, la cual consiste en saber servirse con originalidad de todos los procedimientos a la mano y lograr con ello una expresión auténtica. Noguera maneja con mucha eficacia el lenguaje coloquial y los recursos verbales de la confianza, a tal punto que su trabajo, que aquí arbitrariamente colocamos en la fila de una temática de la violencia, entraría con más propiedad en el capítulo correspondiente a la novela-confesión, al modo de Francisco Massiani, cosa que es igualmente válida en el caso de Britto García.

Este último tiene más sentido del *collage* que Noguera. Pictóricamente, el *collage* se aprecia como totalidad lograda mediante elementos de diverso origen cuya fisonomía autónoma y previa se pierde una vez incorporados a la obra de arte. En Noguera los procedimientos se diversifican prácticamente por capítulos, a tal punto que separamos netamente el fluir de la conciencia (monólogo interior) del método objetal (*nouveau roman*), y a este, del *camp* («Diario de Patricia»); y a tal uso intencional del *melo*, de lo que en Noguera sí corresponde a un terreno

experimental, aunque al margen («Correspondencia en el vacío»). Por ello su obra tiene un estilo-mosaico rico en variaciones, las cuales se relacionan estructuralmente gracias a un recurso de tejido en cadeneta, cuya bondad literaria quizás le venga de su filiación con el arte de tejer de todas las abuelas del mundo.

CODA FINAL CON AUTOCRÍTICA

No hay una *literatura de la violencia*, salvo que aceptemos la denominación de una manera convencional, como se ha hecho en este ensayo; y, aun así, casi todos los narradores, con excepción de Abreu, han tocado y desarrollado otros temas, a veces con mejor resultado, como en el caso de Héctor Mujica, Gustavo Luis Carrera, Malavé Mata y Héctor De Lima. Por ello no limité la lectura sino que la extendí a la comprensión general, tomando a veces lo de lo violento solo como punto de partida o de referencia.

Algunos nombres faltan todavía y no precisamente por culpa de sus escrituras, ni porque desconozca sus trabajos, sino porque soy mejor lector que crítico y, a la hora de las clasificaciones, no valgo un carajo. Veamos algunos casos: uno de los más sensibles para mí es el de José Moreno Colmenares, quien en 1966 es objeto de una edición bilingüe (español-inglés) de sus relatos, por *El corno emplumado* (Méjico), bajo el título de *Pron-tuario*, con ilustraciones de Hugo Batista. Con esos cuentos, José Moreno había obtenido el premio del Ateneo de Boconó, compartido con José Balza y con José Santos Urriola. No solo trata Moreno Colmenares el tema guerrillero sino que penetra, ciertamente antes de la moda marcusiana, en el mundo de los pequeños seres alienados dentro de la sociedad de consumo. Procura salirse de la secuencia del realismo lineal y, aunque su lenguaje no es del todo convincente y a veces desmaya por descuido o por frialdad interna, hoy sus relatos se leen como ejercicios que andaban tras una buena pista, que no sé si el autor habrá seguido.

Manuel Trujillo, quien venía del cuento telúrico con cierto gusto por la metáfora vanguardista y el lenguaje hermético (*Cuatro cuentos rurales*, Edit. Bolívar, Caracas, 1949), publica veintiún años después *Chao muerto* (Edit. Fuentes, Caracas, 1970), un libro de cuentos que despega con el que sirve de título al conjunto. En este cuento, con lenguaje tremendista y fellinesco, el autor reconstruye una imagen de Sabana Grande, el sector bohémio de Caracas, que corresponde a una etapa anterior (la de El Pez Dorado y El Gato Pescador) a la que se incorporan Francisco Massiani y Carlos Noguera. La narrativa de Trujillo es cortante, directa, cruda y, en el caso del relato «Chao muerto», es intencionalmente alardosa de alcohol, sexo y droga; el carácter acumulativo de estos elementos en un lenguaje sin eufemismos logra dos resultados, que probablemente sean propósitos: el de provocar y quebrantar la mojigatería del lector burgués y el de mostrar, con objetividad balzaciana, el embotamiento y el desgaste vital de una generación; aquella objetividad no impide la nostalgia y la melancolía de la reconstrucción, ni la ironía con que, al final, la antorcha pasa de El Gato Pescador a El Viñedo, siempre bajo el signo de *Chao muerto*.

Los cuentos restantes (excepto el de «Cito») se unifican alrededor del tema de la violencia, tratado desde puntos de vista que permiten al autor volcar la contenida carga de humor negro, de ironía y de burla satírica que hacen la sal de su estilo y salvan su contar del estereotipo realista. Manuel Trujillo utiliza el recurso epistolar, el lenguaje jurídico y aun el documento para su trabajo. A veces, el afán satírico termina en caricatura y casi en alegoría («La muerte del general»), un poco al modo de Meneses en «La danza de los coroneles» de su novela *La misa de Arlequín*. El cuento central, «La muerte del dirigente», sigue la secuencia episódica general del asesinato de Alberto Lovera (*Expediente Negro* de J.V. Rangel); y el autor logra un acierto al fijar como punto de vista el de uno de los esbirros asesinos. Aquí Trujillo demuestra cómo el arte literario, cuando quien escribe sabe hacerlo, puede sustituir la vivencia por el documento: lo

que no puede hacer es inventar ambos, como algunos pretendieron. Claro que en el fluir de la conciencia del esbirro aquel, a Manuel se le van pequeñas inconsecuencias de lenguaje, pero esto es apenas un lunar en el cuerpo robusto del relato.

Y sigue la coda final con autocrítica: *El desolvido* de Victoria Duno (Ediciones Bárbara, Caracas, 1971), relato largo, novela corta, documento conmovedor o testimonio desgarrante, este pequeño libro fue recibido con entusiasmo por lectores ya exigentes en la experiencia de leer sobre temas de violencia subversiva. Con Victoria Duno, al igual que con Eduardo Gasca, se comienza a plantear o, mejor aún, a expresar literariamente ese conflicto tremendo entre el combatiente activo (guerrillero rural o urbano) a quien se ha convencido de que solo en su fusil está la liberación, y el intelectual cuyas teorías lo autorizan para avanzar, retroceder o replegarse: lo dramático está en que el asunto no se plantea como conflicto entre auténticos y falsos, sino entre autenticidades divorciadas. Este es el punto del libro de Victoria Duno que no he visto discutir, aunque ella no lo plantea como agenda, sino que le cuenta al mundo una de las más recientes y trágicas historias, en la cual mucho tuvo que ver aquel divorcio.

Y, en fin, autocrítica por los *documentos* y sobre todo por los *testimonios*. ¿Cómo cerrar este capítulo sin una referencia mayor a los trabajos de José Vicente Rangel? *Expediente Negro* y *TO5. Campamento antiguerrillero*, este último el testimonio de Luis Labana Cordero, recogido por Rangel y por Fredy Balzán, y convertido hoy en uno de los documentos humanos que han conmovido a la conciencia mundial por la inaudita capacidad del hombre-torturador para llevar a otro hombre a los bordes de la muerte, y rescatarlo a fin de poder llevarlo de nuevo, repitiendo la embriaguez de la tortura: y por la increíble capacidad del hombre torturado para resistir, como en el caso de este humilde buhonero, sin esperanza, sin defensa posible, alimentado por una dignidad y una fuerza silenciosa que le crecían por dentro a medida que lo destrozaban por fuera. El partido político bajo cuyo

gobierno puede llegarse a esto, no tiene ya perdón de la historia; y el ejército venezolano al cual pertenecen el oficial y los subalternos que lo ejecutaron, solo se quitará esta mancha con la revolución.

Mientras tanto, ahí están documentos, testimonios, narraciones: el libro de un héroe (*La guerra del pueblo* de Fabricio Ojeda) y el libro de un traidor (*Informe Meinhardt*); los documentos del Congreso Nacional, como *T05 Yumare*, sobre otro campo antiguerrillero; el trabajo de los periodistas (*El Porteñazo*, de Alí Brett Martínez); el análisis de los protagonistas (*Del Porteñazo al Perú*, del capitán de corbeta Víctor Hugo Morales); el trabajo de los ensayistas (*La izquierda cultural venezolana 1958-1968*, de Alfredo Chacón) y, en fin, los libros que vendrán mientras haya violencia imperialista y mientras haya en Venezuela hombres, escritores y editoriales como los que aquí hemos estudiado, a vuelo de lector impaciente.

Prueba de que este capítulo es un expediente abierto lo constituye la noticia y el conocimiento parcial que tengo de trabajos narrativos y de testimonio actualmente en elaboración o en prensa, como por ejemplo las memorias de guerrilla de Ángela Zago, que saldrán en edición de Síntesis Dosmil; una novela de Luis Correa, *La conciencia de los pasos*, sobre uno de los episodios más espectaculares y menos conocidos de la guerrilla urbana y sobre la general experiencia del autor; y, en fin, la obra que algún día tendrá que darnos un escritor ya conocido en el ensayo y en deuda con la narrativa, Teodoro Petkoff; y la compilación o la quintaesencia de sus trabajos en expresión ensayística (¿y por qué no narrativa?) de ese gran poeta silenciado y combatiente sin cuartel, Jesús Sanoja Hernández.

Capítulo VIII

Contando con *saudade*

ANTONIA PALACIOS

No todo es recordar con ira en esta viña de las letras, y menos en el país de Aladino, donde una avenida que ayer no existía hoy se inaugura con vertiginosos vehículos, cuyos pasajeros ya no recuerdan los árboles caídos ni advierten la fuga de los pájaros. La gente del 28 comienza a hablar de una ciudad que se transforma de viejo poblachón a capital modernizada por el ingreso petrolero. Gallegos testimonia un poco este cambio en *La trepadora*, y ya vimos cómo Teresa de la Parra ahonda, con la visión crítica de la ausencia en Europa, en el proceso de sustitución de la ciudad soledosa por una más abigarrada y ruidosa.

El choque es irritante y provoca, como en aquel personaje de Nelson Himiob, la necesidad de buscar en las reconstrucciones la parte más intensa y sensible del ser que se fue con las cosas desaparecidas. Esto es *Ifigenia* y, aún más, *Memorias de Mamá Blanca*. Más adelante, en el capítulo de la novela-confesión, veremos cómo en *Ifigenia* hay la contemporaneidad de un modo de vivir que afecta a la autora todavía en el tiempo de novelarlo y cuyo clima emocional se funde con la nostalgia de su infancia repartida entre la hacienda, a este lado del océano, y París, al otro. *Memorias de Mamá Blanca*, en cambio, es el libro del recuerdo con *saudade*; el texto de un mundo de visiones, olores y sabores, de voces lejanas y de momentos, episodios y gentes que la mano de la autora va tocando con la luz crepuscular de su nostalgia.

Veinte años más tarde, otra mujer en estado de *saudade* y en trance de escritora, publica un libro de reconstrucciones. Se trata de Antonia Palacios y de su novela *Ana Isabel, una niña*

decente (Losada, Buenos Aires, 1949), en el cual la autora, con una prosa figurativa —si se me permite el término por comparación con su prosa posterior—, recrea el mundo de su infancia y adolescencia, y novela el drama sutil pero complejo de ese tránsito en una sociedad dominada por tres fundamentales prejuicios y sus respectivos conflictos: el económico (aristocracia rural en decadencia); social (una niña decente no puede violentar sus códigos); y religioso (el cristiano conflicto entre el despertar y la represión).

La poesía, andando entre los bastidores de un lenguaje realista y a veces folklórico y costumbrista, conserva entre las ramas de aquellos conflictos una brisa nostálgica y cierta morosidad melancólica. Con ellas, la autora reconstruye el mundo geórgico, mitad ciudad y mitad campo, en que transcurren años y etapas que, desde lejos, van a ser bañados, si no con el toque crepuscular de la Teresa del año 29, sí con el dolor de ausencia y el miedo metafísico de uno de los escritores venezolanos más sensibles, más agónicamente sensibles, al tiempo y al paso de las cosas. Antonia Palacios escribe para detener el tiempo, para pedirle que devuelva lo que no le pertenece; y su lucha en el rescate de los mundos sumergidos, que salen a flote y vuelven a hundirse mientras la mano los palpa y se le escapan, no tiene el signo de la lucha contra el ángel como en Meneses, sino el de Tobías con las manos hundidas en el agua constatando la fuga de los peces.

En *Crónica de las horas* (Ateneo de Caracas, 1964) aquella comprobación se expresa en una literatura de interiores en la cual el paisaje exterior —la ciudad, la casa, el árbol, la luz y la sombra— es un instrumento de camino interior, un modo de ir diciendo lo indecible. Dije, cuando apareció este libro, en una nota con pseudónimo forzado, que la casa, el muro, la luz y la sombra son los puntos cardinales de estas «crónicas» que se balancean ante el lector, a veces tocándolo de frente y a veces alejándose inasibles, como las hojas llevadas y traídas por la brisa otoñal.

El tiempo es el denominador común, el testigo permanente, el habitante silencioso que deambula por los patios y

alcobas de esas casas que Antonia nos entrega en misteriosos claroscuros. Pero no es el tiempo de Neruda, que destruye mordiendo, sino un tiempo que pasa su mano sobre las cosas, que las desgasta lentamente, un tiempo a veces reversible, antikantiano, que así como avanza hacia la muerte, nos sorprende de pronto devolviendo las cosas que se había llevado. No podríamos hablar, esta vez, de un libro orgánico, de algo que comienza y concluye obedeciendo a un plan, sino de algo que va y viene y gira en círculos concéntricos. A veces parece que la pluma se moviera «con el impulso rápido de quien está decidido a partir», y a veces la vemos quedarse y merodear como el polvillo suspenso en el rayo de luz que dibuja sobre la colcha «un pequeño rectángulo amarillo». Unas veces Antonia nos lleva de la mano y simplemente nos describe —con sabiduría proustiana— instantes, gestos, momentos (Antonia parece conocer bien lo que son las «esencias eternas»); otras veces narra («Omaira, Omaira», «La roca», «Una mujer vestida de verde»), y narra bien. Lo que advertimos a primera vista, sin embargo, es que, así narre o describa o sencillamente ofrezca las cosas, su propósito no es ofrecer, ni describir ni contar. Acaso no haya un propósito definido, solo que hay algo bien logrado: las cosas están allí, precisas y absolutas en su autonomía de cosas, en su «órbita cerrada» —la silla, la mesa, el libro—, hasta que las van tocando las palabras, los recuerdos, la emoción de quien las evoca, de quien las rescata del universo anónimo de las imágenes y las va colocando en una perspectiva penumbrosa, en una soledad amurallada y en un clima de muertes y resurrecciones, y entonces esas cosas nos conmueven porque ya no son «órbitas cerradas» sino elementos vivos de un universo que hemos visto formándose delante de nosotros. Encontramos en esta emoción conmovedora la profunda raíz lírica de esta prosa que ya parece narrar, que ya parece describir, con giro de caracol hacia adentro, y que, no sé si lamentarlo o aplaudirlo, nos corta y abandona en el preciso instante en que nos había preparado para una meditación más ambiciosa y profunda.

Crónica de las horas es un título acertado, y lo de «crónica» es una amable ironía para nominar, precisamente, todo lo contrario de lo «cronicable», como es el tiempo bergsoniano. Crónica de la soledad, también. La soledad es el gran personaje de este breviario cubista de muros, de ángulos y de rectángulos, de rincones delimitados por una geometría de luces y de sombras. Una soledad tan auténtica que no podemos señalarla como un simple tema literario, sino como testimonio y confesión, como la terrible comprobación kafkiana de esa mujer que se despereza lentamente en su lecho, que ignora el tiempo y que se despierta separada del mundo exterior por muros impasibles.

Pero esa soledad es, por contraste, una soledad comunicante. Esa soledad marca el límite entre lo que no pasaría de haber sido una crónica intrascendente y lo que se realizó con factura literaria auténtica. Es esa soledad la que me acerca y me atrae hasta la verja de ese «sitio elegido», de ese castillo interior de la Palacios.

Viaje al frailejón (Imprimerie des Poètes, París, 1955; Ilustraciones de Alfredo Boulton) es hasta hoy el penúltimo libro publicado por Antonia Palacios. Se trata de la descripción de un viaje a los Andes venezolanos. Sigue el tiempo agónico, ya veremos. El libro se desenvuelve con la hondura de un relato que va mucho más allá de la impresión turística y del detalle recogido al vuelo. Antonia Palacios captó la clave de esa misteriosa relación de hombre y naturaleza en los páramos: el silencio. Y la continua sensación de los abismos, tanto en los picachos barajustados hacia el cielo o descendidos hasta la herida de los ríos, como en la mirada de las gentes y en la salmodia de sus voces lentas, más silenciosas todavía que el mismo callar. Libro en la línea de ese género testimonial de sensaciones y de encuentros, de gente y de caminos, prestigiado en Venezuela por *Sensaciones de viaje* de Díaz Rodríguez; por las crónicas en mala hora olvidadas de Samuel Darío Maldonado; por *Viaje al amanecer* de Picón Salas, libro del cual solo se puede decir que sustituye con ventaja a la naturaleza; y por esas memorias de poeta baquiano,

el *Emocionario de Latín Sánchez* (Caracas, 1965) de Pedro Pablo Paredes, libro en el clima espiritual de *Granada la bella* de Ganimet, de *Paz en la guerra* de Unamuno y de *Viaje a la Alcarria* de Cela. Úslar Pietri también nos ha dejado, en esta onda, su *Tierra venezolana*, un libro de visión aérea por la velocidad del recorrido y, sin embargo, de profundo mirar, a su manera y como siempre.

En *Viaje al frailejón* hay, como en los libros anteriores de Antonia Palacios, una manera agónica de meterlo a uno en la calamidad del tiempo y del espacio; el viajero dentro de la máquina, desarmado, entregado y cautivo, no puede ni siquiera arrancar una flor al paso; y ha de formar un árbol único con los retazos de árboles del camino que la velocidad va desprendiendo. No detenerse, no poder sentarse en el escaño de una placita rural, no poder amar al río cuyo curso seguimos un instante, y luego, ya en las cumbres, perder la conciencia del tiempo y abismarse en un espacio vertical borrado y vuelto a crear por ráfagas de niebla: el pequeño ataúd de una niña muerta que baja de los cerros en el hombro de los niños, la lentitud del descenso y del canto, en contraste con la velocidad con que el auto cruza el escenario, nos devuelve el sentimiento trágico de la vida.

Hablando del frailejón y de este libro, Alejo Carpentier decía:

Ignorante de los botánicos que algún día le destinarán una ficha en latín, el frailejón es flor de nuestra heráldica milenaria, anterior a su nombre actual, con algo de la pureza del Grial hacia cuyo misterio iban los hombres de la búsqueda suprema para descubrir que en sus honduras estaba la realidad del semblante propio, mejor dibujado por el entendimiento de los caminos verdaderos...

Sorprende en Antonia Palacios una conmovida capacidad para entrar tan adentro en gente, tierra y casas casi siempre cerradas a los ojos y entendimiento forasteros. Llegué

a creer que el secreto de las gentes de ver, oír y callar era un secreto reservado a quienes nacimos en la vecindad del frailejón. Siempre he pensado que quien no se encobije y mire desde niño la montaña lívida y el puñal de las lagunas, de espaldas al camino, no entrará jamás al silencio mágico del frío, del viento y de las piedras sentadas allí donde el pisar da grima y donde las palabras maltratan físicamente. Pero viene esta escritora caraqueña, mira apenas a los lados del camino, y si es bien cierto que no sabe la oración para volverse piedra como la sabemos nosotros, sí intuye como muy pocos el secreto de la tierra.

Cuando regresa de su viaje, nos deja a lectores y andinos, y al frailejón mismo, esperando su regreso, su regreso a una flor que ya se le entregó y en cuyas hojas grises y espigas amarillas al tiempo y al sol les gusta detenerse.

DE FABBIANI RUIZ, LA DOLIDA INFANCIA

En las obras de la violencia gomecista y en los recuentos del 28 ya conseguimos, en un camino más feroz que el de Manuel Trujillo, el *Mar de leva* de José Fabbiani Ruiz. Lo cité históricamente, como trabajo dentro de una línea de lenguaje rebelde, con Meneses, con Otero Silva, con Himiob. Ahora quiero hablar de Fabbiani como escritor que ha sido siempre un cazador de mariposas, es decir, un hombre entredormido a la caza de sus sueños.

Mar de leva no me haría detenerme si su autor no hubiera escrito *La dolida infancia de Perucho González* (A.E.V., Caracas, 1946. Hay dos ediciones posteriores). El relato tiene estructura de novela picaresca: Perucho, como Lazarillo, es un niño que va de amo en amo, de aventura en aventura, contadas en primera persona. Vamos viendo el mundo por los ojos de un niño que vive entre el susto y la maravilla. Fabbiani corta las amarras del realismo criollista y se desliga del *realismo objetivo* de sus compañeros del 30, léase bien, para arriesgarse en un doble

plano de realismo mágico, con una técnica de claroscuro que borra las fronteras entre uno y otro. Nos integra en una realidad plena, objetiva y subjetiva, sin más trucos que el de una narración fluvial y evocativa en un ambiente de bosque, mar y río, donde los personajes tan pronto pisan tierra y actúan en la secuencia de un tiempo físico, como flotan en una atmósfera de sueño donde el tiempo es sinuoso y se descuelga de las cosas como en los relojes de Dalí.

Trato de explicarme: los dos planos se entrelazan sin solución de continuidad. Muchas veces el cuadro real se va esfumando en sueño y, a la inversa, lo que comienza en sueño se va haciendo tangible realidad para volver a hundirse; algo así como un buque fantasma que, de pronto, emergiera del mar con su tripulación y el ruido de las máquinas y el espectáculo de la vida a bordo, para volver a sumergirse entre las aguas, dejando en la superficie solo el chapoteo del silencio: el autor ha dotado de un tiempo interno a su novela.

La dolida infancia de Perucho González, con su entrelazamiento de episodios que van uniendo la vida andariega de un niño siempre solo, se esfuma en una escena final de bandidos en un furgón de cola. El niño regresa al punto de partida, pero deja flotando, allá atrás, la vida de unos personajes que apenas vimos de paso.

A esos personajes los volvemos a encontrar en *A orillas del sueño* (Universidad de los Andes, 1959). Aquí de nuevo el río, la infancia, el recordar con *saudade* y la técnica del claroscuro. Fabbiani parece haber adoptado un método y se dispone a continuar desarrollando sus posibilidades. El estilo tajante de *Mar de leva* quedó atrás. Ahora hay un modo evocador y poético, una neblina tibia que desdibuja a los seres y a las cosas perdidas y en rescate. En fin, *saudade*. Siento, sin embargo, en esta novela (que tiene el premio Aristides Rojas) una rotura del equilibrio que Fabbiani logró en *Perucho González...*: cualquiera se da cuenta que el autor, arrebatado (¿arrebatado?) por un exceso lírico, disuelve en velos poemáticos la narración.

Y concluyo con una sorpresa para José Balza. A mí me parece que Balza está más cerca de Fabbiani, a quien tal vez ignora, que de Meneses, a quien se agarra por la necesidad de no negarlo todo.

RODOLFO IZAGUIRRE

Alacranes (Dirección de Cultura, UCV, Caracas, 1968) es un relato sostenido en tiempo de crónica y novela que mereció el premio José Rafael Pocaterra (1966) y, por añadidura, el silencio de la crítica. Pocas veces un escritor se parece tanto a su escritura como Rodolfo Izaguirre: no hay palabra que sobre en lo que dice, no hay inconsecuencias lingüísticas, no hay sermón. Hay sencillez, la difícil sencillez válida tanto en el siglo de Santa Teresa como en el del Che, y la cual consiste en ser uno mismo y en hablar el lenguaje que a uno mismo corresponde.

Alacranes, dentro del ciclón de la violencia, es obra de experiencia pacífica con una bomba de tiempo en su lenguaje: vamos a terminar como los alacranes cercados por el fuego y nos vamos a morir de nuestros propios venenos.

Izaguirre no reconstruye, sino que sigue a trechos el lento pero implacable proceso de una ruina, la de una vieja casa con patios donde se quedaron los suspiros de amores mal pagados y las quejas del ácido úrico y del reumatismo. Fueron cerrándose los cuartos, a medida que la gente fue muriendo: el abuelo, entre imágenes del Káiser y olor de medicinas, recordando sus hazañas de capitán de montonera y llevándose a otro mundo menos falso la dulzura de su azúcar *candy* y las burladas esperanzas. «La casa es un olor de remedios que escapa de los frascos, reptando en el viento y corre libre por los cuartos abandonados». Arriba, en la madera de los aposentos, van estableciendo sus dominios nocturnos, alacranes, comejenes y murciélagos. Muere la abuela y se lleva los alacranes más grandes. Como la casa, las gentes tienen también sus huéspedes nocturnos, los anuda-

mientos de iracundias silenciosas, de rencores carcomiendo por dentro, de tristezas apagando la vela del alma y de pequeñas miserias y cuidados y enfermedades alimentándose de muerte morosa entre el aroma de las enredaderas y el elixir paregórico: «Con el susto, a la pobre Lucila se le salieron también los alacranes».

La muerte llega con *sindéresis* o entra a patada limpia, mientras alacranes y comejenes realizan su labor discreta y sombría desde arriba, complementada por las ratas desde abajo. No. Rodolfo Izaguirre no recuerda con *saudade* ni con ira: quiere librarse y se sacude los alacranes que trae desde la infancia y nos hace mirar, como en *La peste* de Camus, el terrible espectáculo del hombre cercado por sus fieles y venenosas alimañas.

Libro que recoge, entre rezos, iglesias, santos inválidos, flores de papel crepé, atriles oxidados, sillones raídos, aguamaniles, candelabros y películas de la pasión de Cristo en las semanas santas, una ciudad y una vida que se fueron, llevándose sus alacranes y sus comejenes; pero ¿se fueron de verdad todos los alacranes? Como Izaguirre no es escritor de moralejas ni a mí me gusta inventarlas, solo digo que aquella casa tan atrancada por delante, abrió las puertas del fondo para recibir la muerte exiliada, con amor.

Queda, en una de las mejores prosas de nuestra literatura, la imagen de estos «alacranes» morando en los oscuros cuartos de la memoria y en el polvo ruinoso de una casa de la infancia.

Capítulo IX

En el país de los cuentos

Por si acaso le hablan mal de mí, sepa
que la gente de este pueblo es muy cuentera.
(«Buscando novia en Trujillo»)

ENDEREZANDO LA CARGA EN EL CAMINO

En el país de los cuentos se alarga demasiado un ensayo que pretenda hacerse exhaustivo. Se nos escapan, del cuento realista, trabajos como los de Pablo Domínguez y Raúl Valera, ambos cuentistas de la vieja guardia de *Fantoches*. Del primero conozco *Ponzoñas* (AEV, N° 15, Caracas, 1939) y *El capitán de la Estrella* (Tipografía Vargas, Caracas, 1957), que reúnen cuentos de ambiente rural y marino, en estilo criollista, con temas de reyerta y de violencia campesina, un poco desde el punto de vista del hacendado (peones fieles, o serviles, o criminales; el palurdo de siempre) y, por encima, el dictamen sociológico frente a los ricos. «Ponzoñas», el cuento que da título al primer libro —historia de los alacranes—, es un claro antecedente del «Ophidia» de Díaz Solís. Creo que los mejores cuentos de Pablo Domínguez son los de la prisión («Navajazos», «Tres blanco» y «Bayerdo»). Del segundo conozco *Intentona* (AEV N° 54, Caracas, 1946), en donde se recoge, entre otros, «La alcancía de barro negro», premio *Fantoches* (1943), y el cuento «Intentona», uno de los mejores en el estilo de su época.

De Humberto Rivas Mijares he leído «Caminos de Dios», un estupendo relato de un viaje nocturno por caminos del llano, en una carreta de mulas. Adentro, la madre con un niño enfermo. Afuera conduce el padre. Van a buscar médico y remedio. En el trayecto muere el niño, y el padre da vuelta a la carreta, que ahora retorna. En este cuento no sobra nada,

no hay rellenos metafísicos y, con un lenguaje tajante, el autor evita los tradicionales trozos de participación melodramática. La técnica es impresionista y un poco al modo del ojo de la cámara. «Suburbio», del mismo autor, es otro buen cuento. Esta vez de ambiente proletario: la vida en una casa de vecindad, y la aniquilación por el alcohol y las enfermedades venéreas en un ambiente de prostitución. Hay aquí la soledad del hombre marginado, con lo que Rivas Mijares adelanta el clima de las escrituras de Salvador Garmendia. Otros cuentos, en la línea de los anteriores, son «La vela» y «La mujer». En otros, decae el estilo hasta el costumbrismo, como «En la pulpería», o por excesos vanguardistas, como en «Cerro y mar».

En 1965, Carlos Ramírez Faría publica su primer libro de cuentos, *La momia* (Edime, Madrid-Caracas), que pasa inadvertido por la crítica. Son relatos de lenguaje extenso en tiempo de novela, cuentos descriptivos, analíticos, con ejercicios monologantes en los que se va expresando una visión irónica del mundo y, desde ciertos aislamientos, un realismo reflexivo que levanta el velo de falsos valores y poderes alienantes en una sociedad bajo cuestionamiento. *Los tratos con la muerte* (Monte Ávila, Caracas, 1968) confirma mi primera impresión de que a Ramírez Faría su lenguaje lo lleva inexorablemente hacia la novela, cuya textura caracteriza los tres extensos relatos o novelas cortas de este libro de soledades en bullicio y de conciencia kantiana del tiempo, tiempo del hastío, hacia la muerte.

Entre los desajustes de mi ensayo, hay tres que quiero poner de relieve, a fin de no confiarme a la aventura de una segunda edición que tal vez no llegue nunca. Se trata de *Contra-corriente* de Armando Durán (Monte Ávila, 1969), que debía haber incluido en Letras para armar, como texto de conciencia vigilante en el afán de un lenguaje simbólico nominador y ordenador del caos. Se trata de Ramón Bravo, autor ya de dos novelas, *Las diez p.m. menos nunca* (1965), que me gustó muy poco; y de *Bajo su desahuciada piel* (1967), una obra bastante mejor que la primera y un trabajo narrativo fundado en el lenguaje, sin

trampas anecdóticas ni descriptivas. Aquí, Bravo experimenta con una novela voluntariamente rebelde y desenfadada, en la cual busca y trabaja un lenguaje identificado con su posición antirracional frente al mundo. A pesar de la crítica adversa a su primera novela, y en parte tal vez por ella, Bravo nos demuestra con la segunda que tiene condiciones de buen narrador. Y se trata, en tiempo de novela también, de Rafael Di Prisco y su única novela hasta hoy, *El camino de las escaleras* (Ediciones Crítica contemporánea, 1962), la cual se sitúa, en mis alineaciones de lector, en el intento de la novela político-social que discutimos como colofón de la narrativa de violencia. Lo digo porque la de Di Prisco es novela de ideas por sobre lo demás: los personajes y las situaciones, en un modelo narrativo lineal, están allí para decir ciertas cosas o para provocar que se digan; son manejadas por un ideólogo de izquierda más (o menos) que por un narrador metido en el charco de sus propios materiales. La novela de Di Prisco es una novela dirigida desde afuera y no desde adentro, esa es mi observación.

Volviendo al país de los cuentos, Carlos Dorante publica, en 1954, *Los amos del cielo* (Imprenta López, Buenos Aires-Caracas), que recoge el tríptico un tanto alegórico de «La mujer, El hombre, El niño» y mueve relatos entre los cuales destacan «El encuentro» y «El niño que robó una estrella». Y Rafael Zárraga, por dos veces ganador del concurso de cuentos del diario *El Nacional* (1959 y 1966), publica *Nubarrón y otros cuentos* (Cuadernos AEV, N° 128, Caracas, 1968). En un estilo ya característico de los cuentos de *El Nacional*, en cuyas ramazones baten el huracán metafórico de Márquez Salas, el telurismo de los cuentos de González León y los vientos de fronda de Malavé Mata, Zárraga ha logrado el mestizaje de sus cuentos.

Nombraré, finalmente, a dos estudiantes de Letras, Carlos González Vegas y Julio Jáuregui. El primero publica un pequeño libro, *Quehaceres de mago*, en 1968; son tres relatos breves en un lenguaje de simultaneidades donde narración y poesía parecen detener todo acto en el puro ritual de la palabra. El segundo,

premio de prosa José Rafael Pocaterra (1970), no ha logrado todavía recoger sus relatos dispersos en libro, pero de él puedo afirmar que si logra vencer —y vencerá— cierto abstraccionismo hermético que estorba y detiene la fuerza vital y la interioridad existencial de sus relatos, nos dará buena cosecha.

DICEN QUE HAY UNA ESCUELA TRUJILLANA

Deben ser regionalismos de Joaquín Gabaldón Márquez o de Oscar Sambrano Urdaneta, pero el asunto comenzó cuando, allá en los tiempos de Contrapunto, Antonio Márquez Salas fue cabeza de una renovación del cuento venezolano, y Ramón González Paredes, su paisano, emprendía una carrera narrativa y poligráfica que amenazaba con llevarse a don Rufino Blanco-Fombona por delante. Después vino Adriano González León; y para reafirmar la tesis, dos buenos cuentistas —David Alizo y Domingo Miliani—, y otro que apenas comienza —Ednodio Quintero—, mantienen a Trujillo en cabecera narrativa.

Comencemos con David Alizo

Quorum (Ediciones Eudoriente, Cumaná, 1967) es su primer libro de cuentos; y *Griterío* (Monte Ávila, Caracas, 1968) es el segundo. Son dos libros muy distintos y, en el fondo, dos etapas de una misma escritura. *Quorum* sorprende por su temática, que rompe con toda la temática tradicional del cuento en Venezuela porque no solo se trata de cuentos de lo fantástico, sino concebidos y escritos en el marco de la ciencia-ficción. Pero no nos engañemos, lo de la ciencia-ficción es solo el cañamazo, el recurso que David Alizo pone en función de un contenido existencial: los problemas de fondo tienen que ver con la multiplicidad del ser, con el desdoblamiento y la búsqueda de identidad y con el absurdo que signa la vida del hombre contemporáneo.

Falla el lenguaje en su vestidura más superficial, a tal punto que si el autor se lo propone, para una segunda edición, lograría mejorarlo sin afectar la soberanía creadora de los relatos.

Griterío es uno de los mejores libros de cuentos de la narrativa actual venezolana. El lenguaje coloquial estéticamente liberado de relaciones costumbristas sirve a una función humorística similar a la que hallaremos después en Carlos Noguera. David Alizo tiene especial gracia para la frescura del cuento de adolescencia y, en este sentido, su narrativa se enlaza con la novela-confesión que estudiaremos más adelante en los trabajos de Renato Rodríguez y de Francisco Massiani. Pero, por sobre todo, David sabe contar, sabe inventar mundos que uno puede llevar y crear y contarlos a los demás: resiste, como los relatos de Úslar, el paso a la literatura oral.

Sigamos con Domingo Miliani

En Domingo Miliani hay un narrador raigalmente telúrico, no por descriptivismo paisajista sino por sentimiento y por vivencias de hondura en el hombre andino y su lenguaje. Cuando uno pasa su infancia y adolescencia en Trujillo, y su primera juventud en México, no hay poder humano ni divino que lo desliguen de la tierra en el sentido rulfiano. Yo siento la densidad narrativa de Miliani en sus cuentos de magia telúrica, escritos no al modo volcánico de Adriano sino con la parsimonia de jinete al paso de la mula, brioso y prudente al andoneo. Tal vez por su saber en cosas literarias y por lucideces en el oficio crítico, sus potencias narrativas se asomaron con timidez a la ventana de *Recuentos*, su primer libro de relatos. No que su conciencia vigilante de ensayista se le mezcle y revuelva las aguas de sus cuentos, sino que hay cierta manera ruborosa de ir saliendo. Miliani cuenta y parece pedir disculpas por contar, y hasta que no mande al diablo las pequeñas reservas no nos va a dar lo que está llamado a darnos y que yo presiento venir en la novela, esa novela que se asoma en sus últimos relatos.

De ella es el reino de las riberas del Boconó y los enigmáticos personajes detrás de un muro blanco.

LOS QUE VINIERON A CONTAR

En este país del cuento no todos los que escriben cuentos y novelas nacieron en él. De otras tierras vinieron hombres y mujeres que ahora viven entre nosotros y padecen con nosotros el insólito oficio de escribir. En tierra donde otros extranjeros se dedican a sacar petróleo, a vender publicidad y a controlarnos la vida y el destino, aquellos hermanos de parto doloroso sienten las calladas iracundias y van a nuestro lado, solidarios con nuestras escrituras, escribiendo ellos también sus *sauudades*, sus iras, sus amores.

Baica Dávalos, primero entre iguales, vino a Venezuela hace más de una docena de años y aquí ha escrito lo fundamental de sus trabajos: *La piel de las víboras* (Cuentos, Monte Ávila, Caracas, 1968), *Papeles de Abundio* (Novela, Joaquín Mortiz, México, 1968), e *Interregno* (Cuentos, Sur, Buenos Aires, 1969). Baica es un maestro entre nosotros y un estímulo continuo para quienes aprendemos su lección cotidiana de literatura y vida. Con un lenguaje riguroso que no pierde en su rigor la fluencia espontánea de sus fabulaciones, Baica escribe la novela de un pequeño ser, Félix Lucas Abundio, cuya vida de tranquila apariencia da vueltas alrededor de un espejo que no le devuelve su imagen o que devuelve una imagen que no es suya: se ha roto la simetría, el equilibrio de Narciso y un hombre sin sombra, huérfano de sí mismo, se encuentra y se pierde sucesivamente en la multiplicidad psíquica de su identidad.

Las direcciones estilísticas de Baica cubren, desde las reconstrucciones de infancia y adolescencia de los relatos de *Interregno*, en los cuales campea un humor melancólico cruzado por interrogaciones esenciales, y un ánimo de desligamiento y de partida, fáustico; hasta la zona un tanto experimental de

La piel de las víboras, que abre con un cuento, un buen cuento de violencia, y avanza, con humor e ironía, hacia relatos que me recuerdan la efectividad objetiva de las «instantáneas» de Alain Robbe-Grillet.

Salvador Prassel (*Apartamento 22*, ULA, Mérida, 1968; *Adiós hogar*, Fuentes, Caracas, 1971) es un escritor a tiempo completo, metido en sus escrituras y en la diaria convivencia con los habitantes de la calle Lincoln de Noguera. El primero es un libro de relatos de ambiente urbano, saturado de hacinamiento humano y cargado e invadido por la vida trepidante y absurda o sorpresiva de Caracas. Nadie mejor dotado para tales advertencias que este europeo, observador solitario y sonriente de nuestros cataclismos, dotado de una sensibilidad avizora y conmovido interiormente por sus propias increíbles experiencias. Llama poderosamente la atención cómo Prassel ha llegado, no solo al dominio sintáctico de una lengua tan apartada de la suya, sino a esa quintaesencia o secreto original de los matices expresivos que solo se entregan cuando del conocimiento externo de una lengua se ha pasado a la interioridad de las gentes que la hablan. Eso lo ha logrado Prassel, en cuyo segundo libro trabaja con audacia sobre un personaje de imaginación tomado de *País portátil* de Adriano González León. Escrituras fragmentadas y estremecidas por el drama auténtico de unas vidas marginales que la pluma-bisturí del novelista va mostrando en la quiebra de sus utopías, en la sordidez de su refugio, de sus pequeñeces y en la conmovedora capacidad del hombre para sobrepasar sus muertes sucesivas.

En un libro sobre narrativa venezolana contemporánea ha de quedar constancia de otros nombres con obra, bien de referencia lejana o de temática local, pero forjada a nuestro lado y sobre la misma tierra, como son los de Alfonso Cuesta y Cuesta que, desde acá, innova la novela ecuatoriana con *Los hijos* (ULA, Mérida, 1962) y, durante años fecundos, se dedica a formarnos a nosotros, en la Universidad Central y en la de Mérida, donde actualmente transcurre su vida generosa, seguramente escribiendo

sus mejores cuentos. José Antonio Rial, de quien he leído *Venezuela imán* (Losada, Buenos Aires, 1961), una novela que, dentro de una fórmula tradicional, da una visión de la Caracas de los años 50 y del mundo conflictivo y en proceso de integración de los inmigrantes; y *Jezabel*, novela de rebeldías juveniles, centrada en la inquietante Jezabel y polarizada simbólicamente en el Martín de Ugalde (*Un real de sueño sobre un andamio*, Cromotip, Caracas, 1957), galardonado con el premio de cuentos de *El Nacional* en 1965. José Manuel Castañón, quien ha escrito varias novelas en tierra venezolana: *Una balandra encalla en tierra firme* (novela de inmigrantes, Edic. Paraguachoa, Caracas, 1958. Prólogo de Joaquín Gabaldón Márquez); y, en mi conocimiento, *Confesiones de un vivir absurdo* (Ídem, 1959). Finalmente, Javier Villafaña con *La jaula*, libro de relatos de lenguaje coloquial, a veces fonográfico, que con apariencia de realismo documental va entregándonos sus mundos imaginarios, muy allá poéticos. De Helena Sassone hablaremos más adelante (véase «Letras para armar»), y, como su nombre para mí está vinculado con la buena crítica, permítaseme cerrar las persianas de este cuarto dentro del hogar venezolano con un nombre, el de Edoardo Crema, que si no ha escrito novela entre nosotros, a muchos nos enseñó a leerlas.

Capítulo X

Lejos del mundanal ruido

El sol durmió en las barbas del mendigo.

OSCAR GUARAMATO

Mi incurable idealismo me incita a laborar sin reposo en esta temeraria empresa; y a la larga acabaré por probar la existencia del país del Cuento Improbable a estos mismos ficticios que hoy la niegan...

SALVADOR GARMENDIA

EN BUSCA DEL REINO PERDIDO

Hay escritores tan esquivos al fichero crítico y tan difíciles de cazar y disecar que llegan a constituir el tormento de los más hábiles coleccionistas. Julio Garmendia es uno de ellos. No solo él, personalmente, se escapa de entrevistas y defiende su vida de cualquier asedio biográfico, sino que su obra, una de las más breves y profundamente sencillas de la lengua hispana, se escurre como un pez de mis manos de clasificador sin redención.

Comencé por pensar, siguiendo a Domingo Miliani en su acertado prólogo (*La tienda de muñecos*, Edic. ULA, Mérida, 1970), en ubicarlo con Arlt y con Borges, para darme cuenta más adelante de que solo la palabra *fantasía* los enlaza en una vaga y forzada relación de la cual Garmendia vendría a ser antecedente: *La tienda de muñecos* ya está escrita en 1922 y se publica en 1927, precisamente el año en que Arlt escribe su primera novela, en la cual no ha roto aún con el realismo. Cuanto a Borges, sus ficciones son tardías en el cotejo con aquellas fechas. No veo relación lingüística tampoco: la naturalidad de Garmendia, subrayada por Miliani, no tiene nada que ver con los ejercicios de

lenguaje, primero de Borges y después de Cortázar. No voy a caer en la tentación de meter a don Julio en el *boom*, tentación que no pude resistir con Guillermo Meneses y con Enrique Bernardo Núñez. Mi puerco afán tradicionalista podría llevarme a ciertos relatos de Quiroga, al *Azul* de Darío, a los cuentos fantásticos de Lugones y a la sección «Azul» de los *Cuentos de color* de Díaz Rodríguez, pero tampoco encaja en este marco *La tienda de muñecos*. No son de locura ni de muerte estos relatos y aun cuando el autor enfatiza su búsqueda de los *Cuentos azules*, los suyos no están labrados en la Joyería del Modernismo.

Y mejor es no seguir con la impertinencia genealógica, porque si no nos detenemos en Poe o en Hoffman, las correspondencias literarias nos van a llevar al buen diablo, cortés y melancólico, de Milton; y más allá de más allá, en vuelo nebuloso, hasta *Las mil y una noches* y hasta el cuento eterno. Pues de tanta lejanía viene Julio Garmendia con su tienda insólita, con sus mundos imaginarios, llenos de gracia irónica, flanqueados por el humor, penetrados por la bondad sonriente de un hombre que se exilia de la realidad para hurgarla hasta su quintaesencia fabulosa, improbable, extraordinaria.

Lingüísticamente, don Julio viene de la picaresca, incluido Cervantes por supuesto, pero su punto de vista es diferente: no relata el pícaro, no viene de su humorismo amargo, una triste o cínica visión del mundo; sino que relata un sagaz observador de picardías que cubre con velos de fábula asuntos y formas de conducta social e individual.

La tienda de muñecos está formada por ocho relatos, el primero de los cuales da nombre al libro y comienza de este modo: «No tengo suficiente filosofía para remontarme a las especulaciones elevadas del pensamiento. Esto explica mis asuntos banales...». Ironía con la cual emprende el autor su porfía tenaz y solitaria contra la solemnidad del criollismo, contra un positivismo anacrónico y frente a las pretensiones, vacuas y sonoras, del modernismo preciosista. Esta actitud, respaldada por la novedosa factura de sus cuentos inverosímiles, le valió el acertado juicio con que Semprum

abre su prólogo («Julio Garmendia no tiene antecesores en la literatura venezolana») y le valió, también, el silencio de quienes se sintieron aludidos.

«El cuento ficticio», segundo de la serie (¿por qué no fue el primero?) nos da en bellísima teoría la conciencia estética del autor. Sabía muy bien lo que estaba haciendo y los poderes anclados que estaba desafiando. Decidió, en pleno marasmo aldeano, dar un gran salto buscando aire puro y sol abierto, soltó las amarras de la imaginación y escribió como quería escribir y no como se lo dictaba «la realidad circundante», cuyo aparático de adaptación solo sirvió para pisar papeles. Se trataba del peregrinaje a las montañas de los cuentos imposibles; se trataba de contar sin esquemas, sin modelos regionales, sin montajes sociológicos: contar como contaban los hombres de las caravanas, volver al mundo de duendes, demonios, objetos mágicos, hablantes vegetales, comunicaciones misteriosas, con un lenguaje cuya ironía y buen humor, cuya textura de suave, tranquila objetividad y cuya economía de aspavientos entrega al lector sus lámparas maravillosas con naturalidad de quien enciende luces cotidianas.

«El alma» es cuento de pacto con un diablo gentil y comprensivo, con dignidad de ángel caído y apremios de agente viajero; un diablo que no viene de los terrores medievales, sino de la familia «diabólica» (en sentido griego) de los diablos de Boyardo, Maquiavelo, Marino, Vélez de Guevara, Shelley, Anatole France. Diablos intrigantes, finos negociadores, solitarios que buscan al hombre, y hasta llegan a protegerlo y amarlo sin perder su residual grandeza de príncipes en ruina, como aquel Jatar de Antonio Arráiz, un primo diablo del de Garmendia. «El cuarto de los duendes» es el regreso del hombre a su habitación de niño para reconciliarse con los duendes de su infancia, que danzan hasta el amanecer mientras él bebe: el alba disipará los vapores del alcohol, de las visiones, de los sueños. «Narración de las nubes» es uno de los relatos más celebrados; en minúsculos capítulos cuenta un viaje detrás de unas enaguas, por los aires y los cielos, con un retorno purificador. «El librero» es

una conmovedora defensa del mundo del lector (el librero sufre por las vicisitudes de los seres de ficción) y, al mismo tiempo, una aguda burla de la literatura folletinesca poblada por huérfanos, mendigos, presidiarios, hambrientos, viudas en lágrimas y solteras en desgracia. «La realidad circundante» es cuento de actualísima concepción que adelanta los buhoneros de la posterior retórica de alienación; y «El difunto yo», el último de la serie, cierra el libro con una divertida historia de desdoblamiento en que llega hasta el adulterio un *alter ego* jodedor.

La Tuna de Oro (Ávila Gráfica, Caracas, 1951) es el segundo libro y, hasta hoy, el último publicado por Julio Garmendia. Contiene, como el anterior, ocho cuentos encabezados por el que da su nombre a la obra. De nuevo una prosa de casticismo inmarchitable, sin grandilocuencia. Los cuentos despegan con suavidad de mariposa, nada es retumbante y, sin embargo, la escritura es desatada con el don cervantino de contar.

Julio Garmendia es un espía de mundos inadvertidos, de personajes inefables, de relaciones insólitas en una casa de pensión, en una frutería, en la penumbra de una iglesia o en la turbada paz de un cementerio. Sabe hablar con los animales, menos animales que muchas personas. En sus cuentos siempre hay un perro, un gato, un conejo, un venado, un pájaro, un sapo o una mariposa. Mundo de ternura sin blandenguerías, personajes humildes (pensionistas, sirvientes, habitantes de casas solitarias, fantasmas y mendigos) aparecen tratados con la gracia de un humor fraternal o con la ironía sin malicia, sin fealdad, sin sátira (aquí no acertó Semprum) de un espía comprensivo, sonriente y cálido.

La Tuna de Oro tiene los ingredientes temáticos de la tradición costumbrista, desde Cajigal hasta los hoteles y pensiones de Blanco-Fombona, de Enrique Bernardo Núñez (*Después de Ayacucho*), de Pocaterra... En este sentido, la vertical fantástica de *La tienda de muñecos* aparece cortada por una horizontal realista. Es cierto. *La Tuna de Oro* es un hotel sorprendido por el

narrador en época fijable, pensión de caudillos provincianos, de políticos de medio pelo, de estudiantes, de aventureros de paso y de poetas de amenazantes cuartillas. El autor nos da, dentro de ese marco temático, una pequeña obra maestra, breve y concluida, sobre un trozo de vida caraqueña y sobre algunos rasgos de la condición humana de todos los tiempos. No podía resultar costumbrista el trabajo de un narrador de lo improbable, tan seguro y tan lúcido de su capacidad para establecer relaciones insólitas entre las cosas de un mundo cotidiano: la imaginación ejerció su búsqueda en un escenario y en un tiempo vivenciales, los personajes son muy reales y, sin embargo, sus sueños, sus pequeñas tribulaciones, sus construcciones ilusorias parecen como aislados de una realidad lejana (aun cuando circundante) que los exilia y los suspende como, en la pintura japonesa, son suspendidos en imprecisa lejanía ciertos trozos del paisaje.

«La pequeña inmaculada» retoma la búsqueda del reino perdido de los cuentos misteriosos. Verdadera joya de la literatura de todos los tiempos, el relato voluntariamente se dispersa en cuadros y escenas separados, y a la vez unidos, por algo así como disolvensias de un lenguaje que se levanta y desciende y se esfuma para volver a elevarse con ondulaciones de plegaria. Original visión de un ambiente místico, allí apenas se mueven seres en trance de éxtasis o de remordimientos, viejas beatas y ancianos penitentes, niñas casi de cera bendita y mujeres enlutadas con movimiento de oscuras arañas. Contrasta con la serenidad de un santo de bigotes, que se mueve y se persigna y parece bendecir a todos, la figura vulgar del sacristán, pasando de cepillo y lochero como él solo. Todo ello envuelto en la penumbra apenas invadida por la luz que dejan filtrar los vitrales polvorientos, y por el parpadeo de las velas que se encienden, se apagan y vuelven a ser encendidas con devoción temblorosa de almas aisladas entre la vida y la muerte. Uno sabe, como en «La Tuna de Oro», que afuera está la calle, pero el autor aísla y suspende el fragmento de mundo que fabula y lo construye como totalidad. Ahora advertimos que el realismo temático sirve de apoyo irónico al cuento inverosímil.

«Las tres mujeres» es una instantánea a medianoche, en un parque, después de un temblor de tierra: tres damas solitarias acampan allí hasta la madrugada, acompañadas de un perro fiel, un novio tardío y los restos de una vida sin percances mayores que los de un desengaño y una soltería llevados con reminiscencias viajeras, y con la dulce resignación de una mano amorosa acariciando a una gata apenas olvidada.

«Guachirongo» es la locura de los crepúsculos en una ciudad donde el sol sabe morir como un dios poeta (Barquisimeto); locura metida en el grito y en las danzas de un vagabundo de pueblo que celebra el mito de la luz poniente con la fiesta despidiendo a un sol en llamas, desangrado.

«El médico de los muertos» corresponde a esa especie de técnica realista tan bien cultivada por el autor. Aquí los muertos de una ciudad invadida por el vértigo y la trepidación del urbanismo, se reúnen y deliberan acerca de la desgracia de su viejo cementerio, rodeado de edificaciones y de calles y a punto de ser profanado por máquinas y maquinistas. El gran peligro —advierte un médico a quien han despertado en su tumba— es la vida, cuyos síntomas son el movimiento, la angustia, el afán de las ideas. Hay que prevenirse contra el mal terrible y ordena reposo absoluto para aquellos muertos que más se mueven, gesticulan y se exaltan.

«Eladia» no me gusta, no solo por ser un tema raro en la cuentística de don Julio (una niña negra y callada —«me pesa, me pesa»— vuelve un día a su lugar de origen y cobra una vida hasta entonces apagada), sino porque no me resulta fabulosamente auténtico o, dicho de otro modo, porque su inverosimilitud no me convence.

«Manzanita» es ya un cuento clásico, donde el amor a la naturaleza y a la vida vegetal son comparables al mismo amor de la naturaleza y a la vida animal que hay en «Las dos Chelitas». Virtud envidiable y don cervantino son los de escribir una literatura al alcance de los niños, con frescura de alma joven, heredera de las *Floreccillas*, y al mismo tiempo con la grave madurez de quien

mantiene el movimiento de las cosas en la intensa conciencia de que vida y muerte van marcando el paso de los hombres.

La obra literaria de Julio Garmendia demuestra que Venezuela es un país de individualidades creadoras insospechablemente grandes y sospechosamente silenciadas. Trabajos muy menores en narrativa y en poesía han recibido consagración inadecuada por oportunismo político, por excesos publicitarios o por esa madeja del mal gusto y las buenas relaciones con que suele engalanarse la mediocridad. La vida sencilla, el orgullo creador, el querer y el afanarse en pasar siempre inadvertido, dan a la figura de Julio Garmendia un clima de recogido apartamiento, de esquivia lejanía y de vida retirada que hacen de su amistad un tesoro y de su conversación un privilegio disfrutado por muy pocos, contando entre ellos las mariposas, las aves, los gusanitos salvajes y las hormigas marginales.

Porque para estos amigos, y para todos los niños del mundo, entre los cuales me cuento, fue librada por don Julio la dura batalla y ardua empresa de batirse con los gigantes de la mala escritura y del mal contar, y simultáneamente, conducir su ejército de duendes, muñecos, enaguas voladoras, diablos tímidos y bailarines del sol, a la conquista de las montañas de los Cuentos Azules, rescatando, para alivio y consuelo de nuestras almas exiliadas, el Reino Perdido más allá de los Imperios Muertos, en las ciudades sepultadas bajo las arenas, y el cual todavía se conserva en la mirada del conejo, en el casquito del venado, en las barbas de un viejo librero, en una niña corriendo bajo el sol de la tarde, en la misteriosa vida nocturna de los sapos o en las gentes y las cosas que vemos y encontramos todos los días. Solo se requiere para descubrirlo una mirada inocente y un corazón de poeta, es decir, un niño.

Si ese niño tiene la sabiduría del mundo y sabe escribir como don Julio, entonces tendremos una tienda de muñecos y una tuna de oro.

LA LECCIÓN DE DÍAZ SOLÍS

Lo más antiguo que conozco de Gustavo Díaz Solís —sus orígenes literarios— es *Marejada* (Edit. Bolívar, Caracas, 1940. Prólogo de Fernando Cabrices). Díaz Solís es un cuentista de sólido lenguaje y de una obra tan excepcionalmente cuidadosa en nuestro medio de improvisaciones literarias que, como lector, me siento obligado a un tratamiento no menos cuidadoso.

Marejada contiene seis relatos, el primero de los cuales lleva el título del libro. Se trata de un cuento de puerto, de mar y de balandra, con pescadores de rostro curtido y de poco hablar. Los diálogos son de tono y contenido costumbrista, sin llegar al pintoresquismo. Lo episódico encierra una aventura contrabandista con un final forzado de lucha armada. La textura morosa del relato y la espiritualización de la naturaleza vinculan esta etapa del autor con el estilo galleguiano («profundas aguas dormidas», «violentos temporales», «recios chubascos»): «Amanecía sobre el mar. Los primeros resplandores solares pulían las aguas plomizas. Sobre las olas oscuras que levantaba la resaca, la luz naciente ponía raras irisaciones. Flotando en la lejanía veíanse pequeños barcos sonámbulos. Sobre la playa fría y cenicienta morían las olas niñas de la madrugada». La precisión del adjetivo y toda la sugestión verbal del cuento lo enlazan con el Meneses de «La balandra». «Morichal» es un cuento de selva y llano, y la textura es galleguiana: «Más allá del Caroní y del Yuruari, sobre la sabana anchurosa, soleada y sola, apenas manchada por la pincelada verde y fresca de los chaparros...». Hay una situación de amo y siervo, con diálogo de servidumbre característico del relato costumbrista, aún más que en el cuento anterior: el amo bueno, que regala (*niña Pilar, niño Vicente*); y, de pronto, el cuento afirma su tensión dramática en el episodio de la cacería y de la pérdida por los innumerables senderos de la selva y la llanura. Esa pérdida es el tema. El final es feliz y el relato regresa a la ingenuidad del comienzo, pero ya el lector no podrá librarse de aquella frase: «En sus ojos húmedos y como ausentes, había la terrible expresión remota del que se hubiera muerto algún día».

Con «Agua marina» vuelve el tema del mar y las balandras y goletas. Sigue el esquema costumbrista: rivalidad del señorito llegado de Caracas con el mocetón robusto del pueblo, en conflicto machista por la más bella lugareña. El «Cuento gris» es para mí el mejor del libro. Hay más presentación y menos diálogo. Un empleado corriente (será temática de Salvador Garmendia), de vida gris, monótona y rutinaria, vegeta entre su tabaco barato, su diario en el bolsillo, la mujer apacible y el tranvía. La rutina persiste en medio de suicidios insólitos que turban, un rato apenas, la monotonía del agua dormida en que se vive. Bien logrado este cuento en que el autor, sin sociologías, nos da la imagen de esa pequeña burguesía humillada, explotada y aterrada ante un destino siempre incierto de empleado municipal o *dependiente* de una tienda. Este Jacinto Ramón («algún tiempo después pudo comprenderlo todo») de Díaz Solís tratará algún día de interrogarse y de buscarse aunque sea en los fragmentos de sí mismo: será entonces (Mateo Martán de Salvador Garmendia) víctima sin esperanzas de una alternativa existencial: o suicidio o mierda.

«Puente» es un relato corto, preciso, tajante, en el cual la ironía, la ternura y el humor rescatan ya a Díaz Solís de aquel realismo costumbrista que anotábamos. «Tambores» es un cuento breve, en el punto inicial de uno de los temas que harán de Díaz Solís un cuentista extraordinario: se trata de un niño a quien dos ancianas recalcitrantes, flacas y gruñonas, mantienen tiránicamente encerrado en una casa triste y a quien una maestra estirada y pedante mantiene aterrado en las horas de clase. No puede asistir a los juegos de sus compañeros, ni siquiera asomarse a la puerta, es decir, está jodido. La tortura culmina un domingo de fiesta nacional cuando el retumbar de tambores y el toque de cornetas anuncia el desfile de la tropa, y el niño, deseoso de contemplar el espectáculo, es obligado a encerrarse en su cuarto: «De los ojos de Luisito, que el dolor y la rabia han hecho hondos como dos lanzadas, salen lágrimas largas, calientes y saladas, que bajan por sus mejillas y se le meten a

los labios apretados y temblorosos». Ese Luisito adelanta a los niños solitarios de cuentos más recientes como «Cachalo», «El niño y el mar». Y, de paso, señala una característica, también, de los cuentos de Díaz Solís, en donde hallamos con frecuencia personajes inconformes que no llegan a la meta propuesta o soñada porque siempre hay un poder que termina aplastándolos.

En 1943 aparece *Llueve sobre el mar* (Cuadernos de la AEV, N° 41, Caracas), que obtiene el primer premio del concurso nacional de *Fantoches*, y se publica conjuntamente «El mosaquito verde» y «Detrás del muro está el campo». El primero y el último (el mar y la montaña, respectivamente) pertenecen al ciclo de *Marejada*, caracterizado por la secuencia de relato largo en tiempo de novela, el tema rural (telurismo de costa o de montaña), un tono poético de época (recordemos a Meneses), el diálogo costumbrista y un tono de nostalgia, de desarraigo y de retorno. Veámoslo en *Llueve sobre el mar*, del cual se me ocune, con perdón del autor, extraer el siguiente *outline*:

- I. Presentación admirativa y campechana del negro Kalasán.
- II. Descripción del pueblo. Escenario.
- III. Continuación: la pulpería y sus «tipos».
- IV. La contrapartida: el comisario, diferenciación de ambiente. La niña Nieves.
- V. Hacienda de cacao. Faena. El «cuaimo» o lucha con la serpiente. Vence el negro.
- VI y VII. Sigue la faena. Vence la serpiente: brujo Simangal.
- VIII. Ensalmo y curación.
- IX. Vuelta al trabajo, ya con poderes mágicos transmitidos.
- X. Noche de luna (a lo Meneses).
- XI. Pulpería y aguardiente.
- XII. Violación.
- XIII. Persecución y muerte del negro Kalasán, simbólicamente frente al rancho del brujo.

Como se ve, es demasiado para un cuento, y ya muy tradicional para una novela.

«El mosaquito verde», en cambio, es uno de los cuentos más representativos de la narrativa posterior y actual de Díaz Solís, por la cualidad cristalina del lenguaje, porque la elocuencia cede ante el período de bella precisión, de frase corta y de control estilístico para un logro refrenado, nervioso, piafante. Aquí están muy bien captados la vida adolescente, el balbuceo del sexo y la medida de sí mismo en el amor y en la violencia. Me conmueve ese contraste entre la sensibilidad del adolescente enamorado y la brutalidad de quienes no poseen su gracia. Un antihéroe, toda su heroica decisión de lucha se pierde en la vulgar medida del triunfo de la fuerza bruta, y Enrique, irónicamente, termina magullado a golpes y sin novia. El mosaquito verde, una pequeña loza móvil donde se dejan sus cartas los dos enamorados, es cómplice, testigo y celestina: sin mensaje amoroso en la hora de la derrota, devuelve en polvillo lo que se le dio en pasión. Aquí Díaz Solís se ha desprendido definitivamente de Gallegos, y lo que éste exalta, en el machismo de su cuento «Rebelión», Díaz Solís lo resuelve con ironía y con humor.

La bibliografía posterior de este narrador se enriquece con cuentos de una factura literaria pocas veces igualada en Hispanoamérica. Citaré cuatro, a la altura de los buenos cuentos de la lengua: «Hechizo», «Arco secreto», «El niño y el mar» y «Ophidia», escritos en épocas distintas y recogidos en publicaciones posteriores del autor (*Cuentos de dos tiempos*, México, 1950; *Cinco cuentos*, Cuadernos AEV, N° 120; y *Ophidia y otras personas*, Monte Ávila, Caracas, 1968).

«Hechizo» toma un episodio de los tiempos de la conquista y lo recrea con gran sabiduría narrativa. Una partida de cazadores —soldados veteranos en la guerra contra los indios—, entre los cuales se destacaba Ovejón, avistan un venado y van tras él. En la fiebre de la persecución, Ovejón se separa de los demás, movido por la pasión de la caza y por el objetivo, que se va haciendo obsesionante, de matar al venado, que va

perdiendo su dimensión real: «A veces paraba en seco el caballo y aprestaba el arcabuz. Pero era un fantástico animal que la tensión y la codicia formaban entre las hierbas». Sin darse cuenta, el soldado se pierde tras la presa (Díaz Solís es escritor de reiteraciones obsesivas) hasta alcanzarla y darle muerte. Pero no puede regresar, da vueltas, sin hallar vía de regreso. Ahora es él la pieza, y los indios le dan caza. El caballo regresa sin jinete, y los soldados lo ven llegar: «De pronto, como si fuera a hablar, se quedó inmóvil, despavoridos los ojos, temblorosos los belfos, tenso el cuerpo sudoroso de luna».

«Ophidia» es un cuento de transferencia animista, en primera persona, en que se narra el idilio de dos serpientes frustrado por un cazador que mata a la hembra y provoca, con ello, una terrible venganza. Esta venganza es el nudo del cuento, narrado por el boa. El traslado, transferencia o humanización sigue una literalidad ingenua, un proyecto (esquema) simple, visto a la luz de una técnica más avanzada y anterior como los procedimientos de Quiroga, por ejemplo; o, mejor todavía, a la luz de una técnica más convincente del propio Díaz Solís, como en «Crótalo», por ejemplo. Hay algo más en la imperfección de este cuento y es que el autor cae en cierto sentimentalismo idílico de factura romántica tradicional: mueve la compasión del lector por medios ya desgastados, tal las reflexiones dolorosas y las comparaciones del presente infeliz con el pasado amable, hechas por la serpiente un poco al modo de «un cisne más blanco que un copo de nieve...». Y, sin embargo, el cuento es bueno. Interesa. Tiene estructura compacta y tensa de cuento, a pesar de que el procedimiento mantiene en el lector la conciencia del artificio. Hay un encanto secreto, una ternura nostálgica, un dolor de injusticia y una ironía tan profunda y tan sencilla en el amor de dos bestias bíblicamente repulsivas que, por vericuetos muy complicados en el laberinto del alma, este cuento, en la belleza de su imperfección nos devuelve con frescura romántica —y nos hace de nuevo padecer— el enlace trágico del amor y de la muerte.

«El niño y el mar»: «Sobre la duna apareció la copa redonda de un sombrero de paja y el rostro trigueño de un niño y la camiseta a rayas rojas y los pantalones azules y los pies en alpargatas». Así comienza este cuento incomparable de Díaz Solís, una obra maestra, un pequeño gran cuento de la lengua castellana. Sencillamente, un buen cuento en cualquier lengua.

Aquí culminan todas las virtudes del estilo de Díaz Solís. Virtudes que venían madurando en un riguroso y vigilante proceso de selección, desde el costumbrismo de los primeros trabajos hasta la quintaesencia universal de los más recientes: brevedad, concisión, tensión que no cede, dibujo estricto, la carga poética brotando de la relación conmovedora hombre-naturaleza y el drama puesto en la relación mítica hombre-animal. Un niño a nuestro alcance, bajo nuestra protección y, sin embargo, pequeñito y desamparado antes y después de la duna, frente al mar y ante fuerzas monstruosas y desconocidas. Desde el instante en que el niño asoma sobre la duna con la idea de cazar cangrejos grandes hasta el encuentro que lo hace huir des-pavorido, el autor lo sigue paso a paso en su camino hacia el mar, y construye la aventura de sus movimientos mediante el contrapunto de lo diminuto y frágil ante lo poderoso e infinito.

No es un niño-símbolo, es un niño:

Se dio dos nalgaditas rápidas para sacudirse la arena que sentía húmeda en los fondillos. Después, con el talón del pie derecho, se quitó la alpargata izquierda. Y con el pie izquierdo se quitó la otra alpargata. Al pisar descalzo sobre la arena tuvo ganas de orinar. Allí mismo —nalgas metidas, barbilla en el hueco del pecho— levantó un chorrito cristalino y trémulo que al caer en la arena desaparecía instantáneamente.

Un manejo estilizado de los diminutivos va dando la dimensión física y afectiva del niño. Las *jaibitas* parduscas y los *hoyitos* donde se esconden comiendo velozmente y de lado, corresponden a ese mundo, frente al cual surgen las *grandes rocas*

negras y el mar *vivo de olas* sobre cuyo fondo desnudo, el niño se veía *pequeñito e íngrimo*. Era, sin embargo, el hombre, en ambición de presa grande. Ya en las rocas convive un rato con *cuevitas* y con *cangrejitos moros*, hasta que, allá en el fondo de una cueva negrísima, *algo móvil y duro, algo vivo escondido en la cueva, una dura cosa viva*, una *fuerza*, mordía la caña y la estremeía hasta arrancársela de las manos. Habría que citar todo este trozo del presentimiento, de la lucha breve y de la aparición del enemigo (habría que citar todo el cuento) para advertir con qué maestría el autor, poniéndole diminutivos al mundo, es decir reduciendo las cosas a la medida del niño, logra con la escueta presentación realista de un cangrejo, la sensación y el impacto de una presencia monstruosa:

El cangrejo parecía mirarlo con todo el cuerpo. Se desplazaba, se distendía, como agrandándose. Y el niño sentía que el cangrejo lo estaba mirando. Sudaba ahora copiosamente. El cangrejo alzado en sus largas patas espinosas avanzaba al sesgo con un movimiento infinitamente sutil y sigiloso, como si el aire se le fuera acercando.

«Arco secreto» es un cuento largo, enigmático y complejo, uno de los mejores de Díaz Solís. Un preciosismo interno del lenguaje va trenzando, en páginas arqueadas para un salto siempre contenido, un registro sutil de impulsos dominados, sentimientos sometidos, emociones detenidas a punto de estallar en un ambiente ajeno, impersonal, separado. Se crea, de este modo, un mundo cuyo equilibrio se busca y se logra, transitoriamente, en el desahogo deportivo y en el erótico. Pero el arco secreto, tendido y tenso, recobra su dominio: vivencias muy profundas se mueven en el fondo de un antagonismo de apariencia trivial entre un empleado de cartografía y un grotesco jefe en un campamento petrolero. Dos maneras de ser, dos modos de estar en el mundo, dos excluyentes formas de vida absurda o injustamente ligadas por una jerarquía de lo vulgar,

advenedizo y petulante sobre una vitalidad y una conciencia estéticamente sentidas y ejercidas. El contraste y la repulsión instintiva y recíproca deberían naturalmente llevar al choque y a la solución del encuentro directo: así sucede en el mundo animal, como lo demuestra el episodio del gato negro cayendo sobre el lagarto verde y oro. Domina el más ágil y el más apto. Entre los hombres, en la civilización, hay paliativos como el deporte y el sexo, que descargan la tensión del instinto. Solo que esta solución no es en modo alguno definitiva: alivia, pero no cura: el arco sigue tendido. Tanto más si el antagonismo y el odio tienen raíces que trascienden el marco individual:

En aquella obligada subordinación, algo fundamental se rebelaba en él. Se exaltaba en él un sentimiento del que no podía saberse dónde terminaba lo personal y comenzaba lo colectivo.

Frases cortas, filosas como cuchillos, y certeras, van desovillando la historia de un corto y ardiente verano en un campamento cercado por la selva. Un hombre viene de valederas y penosas experiencias, en el vértice de juventud y madurez, fuerte y en plenitud vital. Viene a hundirse por un tiempo en un trabajo anónimo, viene a buscar una libertad perdida mediante el procedimiento de no dejar huella, de pasar inadvertido, de pasar. Pero eso mismo que ha sido, la condición heredada y la adquirida, lo impulsan ética y estéticamente al choque, a la rebelión, a la explosión y liberación de su ser frente a aquellos que lo niegan; y resiste duramente la tentación de identificarse, la provocación de la huella, el determinismo del gato y el lagarto.

Hasta que concluye el verano y se desprenden las lluvias, se cortan los días y la selva asedia el campamento. Volvemos, entonces, a la noche con que se inicia el relato, al extremo del arco que se cierra sobre sí mismo con el vuelo nocturno de *un cuerpo alado, negro de hielo* que se agita y cruza *con ruido de seda* dando vueltas por la habitación hasta que el hombre despierta,

busca a tientas la raqueta de tenis, lo persigue, lo derriba y, armado de un cuchillo, repite instintivamente un rito ancestral:

El hombre acerca la punta del cuchillo al aleteo del animal. Toca el cuerpo blanduzco y revientan burbujas de hielo en la sangre que pesa en los brazos y corre por la espalda. Entra la punta en la carne escondida bajo la piel de urna, repulsiva. El animal chillaba, lastimeramente. El brazo del hombre hunde más el cuchillo en el cuerpo repugnante. El animal chillaba, chillaba. Voltea la cabeza a un lado —la cabeza de perro pequeño... El animal abre los ojos de rata de ojos de pájaro de ojos de semilla sola de papaya. Se queja y muestra los dientecitos de pez y se queja, lastimeramente. El brazo levanta el cuchillo y lo hunde otra vez, otra vez, en el cuerpo de seda blanduzco...

De este modo, se rompe el arco secreto y David, el solitario sin huellas, se libera de su demonio interior. Un final simbólicamente irreprochable, que acaso contradice las premisas realistas del relato, pero que conmueve nuestras fibras más íntimas con su espeluznante fuerza mítica.

CUANDO PEDRO BERROETA ESCRIBE

En épocas distintas, y con técnicas e ideologías diferentes, Pedro Berroeta tiene la misma gran virtud y defecto de Britto García: ambos tienen tanto ingenio que no les importa la dispersión de un relato si se trata de lucir y ejercitar la agudeza. Sus escrituras son un real espectáculo de inteligencia ante el lector. Yo pocas veces he conocido a un hombre que diga mejor las cosas que Pedro Berroeta, y siempre he lamentado que sea solamente un intelectual; pero hablemos del narrador. En 1945 (Edit. Suma) aparece un libro estupendo por la diagramación, por el contenido y por los padrinos. Se trata de *Marianik*, libro de cuentos de Pedro Berroeta, con prólogo de

Carlos Eduardo Frías y dibujos de Picón Salas, Díaz Sánchez, Otero Silva y, en general, de la plana mayor de los escritores de la época. Desde sus mismos comienzos, Berroeta no es un escritor corriente. Por la vía del cuento fantástico, que se resuelve realísticamente (sueño, imaginación lanzada y refrenada), con personajes beckettianos metidos en la bruma de un invierno parisiense, el primer cuento de *Marianik* nos envuelve en su clima extraño de guerra, de persecución y de espionaje. Pedro se des-envuelve en lo que hoy pudiéramos llamar literatura del absurdo cuando, en un cuento suyo, basta una suposición, el simple creer que unos negros danzantes van a cometer un crimen, para que un espectador se lance al asesinato y un tercero al genocidio. Y en el fondo, un elemento muy caro a Meneses: el azar como destino.

Berroeta es, en cierto modo, hijo literario de la vanguardia, pero no es vanguardista, ni puedo decir que es surrealista: me parece, leyendo a «Marianik», que es un escritor para quien la realidad (la cotidianeidad) es apenas el trampolín necesario a un salto que, en su primer libro, confunde en fronteras misteriosas la poesía y el cuento. «Marianik», por ejemplo, es un relato breve centrado en un puerto —Saint Nazaire— adonde llega un barco. Marianik agita el brazo buscando a quien saludar o saludando sin destino fijo. Un viajero la observa, responde el saludo y, luego, un viaje imaginario por calles y callejuelas. Marianik es la mujer que espera en los puertos, lo desconocido, la aventura que no se tuvo, el amor que llora su soledad a orillas del mar.

Los cuentos de Berroeta son tributarios de una meditación sobre el mundo; incorporando materiales negros, el humor es la resultante de una línea de inconformidad que corta y cruza una línea fatalista: en Pedro la resignación no tiene agarraderos.

En 1956, la Editorial Aguilar (México) lanza *La leyenda del Conde Luna*, libro que obtuvo el premio de la Cámara del Libro en Venezuela. Como el *Barrabás* de Úslar Pietri en 1928, este libro estaba llamado a romper la rutina novelística postgalleguiana. Pero pasó inadvertido. A ciertas gentes, muy determinantes en

el gusto literario de nuestra aldea, les molestaba que Berroeta hiciera un libro centrado en una selva y que esa selva no fuera guayanesa. No entendían un simbolismo que no fuera el de civilización y barbarie. Y así, un libro donde la capacidad fabuladora de este raro escritor se ejerce a plenitud, es hoy prácticamente desconocido. Un libro cuya reedición Monte Ávila debiera tomar entre sus manos.

Monte Ávila, precisamente, edita en 1968 otra novela de Berroeta: *El espía que vino del cielo*. Aquí es donde a Pedro lo pierde la tentación de su ingenio. Trabaja sobre una estructura platónica y huxleriana, de contrapunto, con diálogos ingeniosos en los cuales se nota muy a las claras el artificio del autor para exhibir su propio brillo. La novela como espejo de una inteligencia impaciente. Pedro bordea la frivolidad, toca y escapa del lugar común y se deja ver, un poco intencionadamente, el juego y las cartas metidas en la manga.

Y creo que lo hace por una razón estética: la estética constante de su visión insólita del mundo, el descubrimiento de lo insospechado, las espaldas de la luna. Pedro Berroeta no confiesa el gran amor que tiene a la vida y que se expresa en su visión, en su curiosidad y en su alma de poeta. Yo lo sorprendo en el lenguaje marginal de su narrativa porque veo cómo se apasiona en el vuelo de un pájaro, en la mirada de un niño, en la fina curva de una clavícula de mujer, y en la guerra declarada a lo vulgar y a la simpleza.

Este expediente del espía que viene del cielo y que debe remitir informes que irónicamente ya son conocidos, gira alrededor de la vida y de sus misterios, comenzando por Dios, quien, si no ha muerto, necesita al menos de nuestra compasión.

Para concluir esta nota sobre Pedro Berroeta quiero regresar a *La leyenda del Conde Luna*, novela, poema y canto largo: es la lírica de un amor misterioso o la épica de una integración con la naturaleza. Lo que se pone en juego, en juego dramático, es la búsqueda de la unicidad del hombre, de la indivisibilidad de lo natural: todo es uno y lo mismo. Pedro Berroeta va a las

fuentes de Parménides y presiona sobre la estrechez de una cultura divisible. Libro con tono y con textura de mito y de leyenda, la magia de olores y enlazamientos selváticos que precede a la Bestia anticipa, también, el amor y la identidad con todo lo creado.

GUARAMATO NO HABLA PERO ESCRIBE

Conozco tres libros de cuentos de Oscar Guaramato: *Biografía de un escarabajo* (Cuadernos de la AEV, N° 63, Caracas, 1949), *La niña vegetal y otros cuentos* (Tipografía La Nación, Caracas, 1956) y *Cuentos en tono menor* (Monte Ávila, Caracas, 1969). Si se me pidiera hacer una frase para sintetizar las escrituras de Guaramato, diría que es un poeta que narra o que es un cuentista poeta. Sus personajes son seres humildes de la naturaleza, y en lo humano, son como apéndices elementales del agua, del aire y de la tierra.

Yo quiero que el lector extranjero sepa, porque el venezolano ya lo sabe, que Guaramato es un hombre de amores muy callados, que no le gusta hablar y que, cuando habla, su rostro no es delator del alma; por eso cuando escribe, las mieles que esconde tan adentro reciben la amnistía de salir al mundo.

A tanto llega su ternura vegetal o su sentido musical de la palabra, o el melodrama silencioso y auténtico de su amor por una hoja, un árbol, un grillo, una calle o por la luz del día, que sus escrituras no resisten la tentación del verso, de la frase forjada como cadencia, como plegaria y como florecilla.

Capítulo XI

Letras para armar

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 la sorpresa final: la cúspide de una construcción
que se desarrolla a través de líneas convergentes.

JOSÉ BALZA

JOSÉ BALZA

José Balza, treinta y dos años, es un escritor que cuenta ya con una bibliografía seria en la exploración y profundización de su gran tema: la novela como expresión de las zonas abisales del hombre. Es, indudablemente, una preocupación teórica y existencial que ha estimulado su trabajo por dos cauces complementarios: el ensayo y la narración. En el primer campo ha publicado (EBUC, UCV, 1969) dos textos: *Proust y Narrativa: instrumental y observaciones*, en los cuales expone, respectivamente, los resultados de su análisis crítico sobre la obra del gran novelista bergsonianiano y los fundamentos psicológicos y metodológicos de la narrativa experimental que propone y se propone. En narrativa, Balza ha publicado ya dos series de *Ejercicios narrativos*, una primera con este título, en 1967 (Universidad de Oriente, Cumaná), y una segunda, en 1970 (Monte Ávila, Caracas), que selecciona relatos entre 1962 y 1969. Su obra novelística consta de dos títulos publicados: *Marzo anterior* (Edic. Club de Leones, Tucupita, 1965) y *Largo* (Monte Ávila, 1968); y una novela inédita: *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*.

Balza es el primer novelista venezolano que plantea entre nosotros el reto de la novela experimental dentro de un contexto

mundial y con una relativa contemporaneidad. Y eso es muy importante. Creo haber dicho, en relación con Britto y con Noguera, que no entra en el terreno propiamente experimental la utilización de procedimientos, recursos y técnicas ya acreditados por la eficacia y por el éxito de quienes los ensayaron por primera vez; lo cual no quiere decir que el empleo y combinación de esas técnicas, cuando las hace un buen escritor, no resultan tanto o más eficaces que la experimentación misma. Britto y Noguera lo han demostrado entre nosotros. Vargas Llosa, aunque Balza no lo admite, lo demuestra también; y Carlos Fuentes. Estos dos últimos no son experimentales como Guimaraes Rosa o como Lezama Lima, y en cierto modo, como Cortázar; pero han hecho buena narrativa con el mestizaje de las técnicas del último siglo.

Considero lo experimental como el ejercicio lúcido de una conciencia narrativa que se plantea nuevas formulaciones y modelos a partir, técnicamente hablando, del último (o los últimos) hallazgo de eficacia comprobada —aun cuando sea en una vanguardia de lectores— en obras de creación. En este sentido, Balza es más experimental que Vargas Llosa y que Adriano González León, lo cual no quiere decir que sea mejor narrador que ellos: Balza, en los mismos comienzos de la década del 60, cuando apenas cuenta veinte años, y concretamente hacia mediados de la década, trabaja partiendo del *nouveau roman*; pero, entiéndase bien, no partiendo de la fe carbonaria (o imitación dogmática) de las escrituras de Robbe-Grillet, sino de una conciencia crítica de estas, de las cuales toma la eliminación del enfoque bergsonianos y la neutralización (no eliminación) del tiempo, tanto por anonimidad del personaje y anulación de la anécdota como por la paradoja del movimiento que retorna.

Por eso la pregunta que hay que hacerle a Balza y, mejor todavía, a su obra narrativa, no es si responde o no a los contextos políticos y sociales del país, porque esa obra está concebida y formulada desde un ángulo que rompe radicalmente, no solo con los puntos de vista del realismo, sino con todo lo que hasta ahora se ha entendido como experimentación en nuestra

narrativa y en gran parte de la narrativa hispanoamericana. Nosotros hemos hablado de experimentación lingüística y esa experimentación ha sido válida para la narrativa barroca, desde Asturias y Carpentier y Guimaraes hasta los narradores más recientes (entre nosotros, Adriano); pero este barroquiano de tan fecundas obras ha estado siempre al servicio de contenidos sociales (o de contextos, como se quiera). Balza no niega estos contenidos, no podría negarlos porque está inmerso en ellos más allá de voluntad o afecto, pero viene de otro lado, los sitúa —sin devaluarlos— en otra escala, y propone una expresión distinta partiendo de una base cuya autenticidad no se le puede negar en nombre de otra u otras autenticidades.

Yo leo los ejercicios narrativos de Balza (toda su obra son «ejercicios») interrogándolos por el resultado creador, a partir de las propias formulaciones teóricas del autor. Como lector daré mis impresiones (sensaciones u opiniones, nunca juicios) de lectura, pero aceptando previamente una cosa: Balza, que conoce mejor que muchos la falla de las reconstrucciones de Joyce (imposibilidad de actualizar una experiencia pasada, ni aun con el monólogo), la falla de Durrell en el manejo de la multiplicidad psicológica y las fallas de Robbe-Grillet al rechazar los significados, se compromete conmigo (lector) en una novela nueva que, mediante la introspección y la irradiación circular, dé cuenta, es decir, exprese la multiplicidad (imágenes, conductas, ideas, otredades) del hombre; y diría del hombre actual, a fin de especificar lo evidente: los contextos en el sentido sartreano.

Literariamente, *Marzo anterior* es la obra que más me conviene; pero, en paradoja, por lo que tiene de tradicional —y aquí operan mis prejuicios o mis malas costumbres—: Balza no experimenta con el lenguaje, su prosa es tendida y tensa como un arco, y sucede que uno está dispuesto a leer en esa prosa todo lo que el autor quiera decir, y aun si no quiere decir nada. De modo que la anulación del interés anecdótico, que en *Marzo anterior* existe sin embargo, y la reducción al mínimo de la operación descriptiva, me dejan con mayor libertad ante este lenguaje

de meditación expresa, de castillos interiores y de revelar profundo mediante el cual uno se olvida de que hay un narrador y de que uno es lector, porque todos nos sentimos metidos y multiplicados en este juego existencial.

Largo es otra cosa, es un ejercicio más complicado, más intelectual y hasta teórico, pero menos profundo o menos profundamente vital. Buscando una mejor comprensión, me he dejado llevar de la mano por Armando Navarro (*Narradores venezolanos de la nueva generación*, Monte Ávila, Caracas, 1970), un compañero de letras de Balza y un crítico sensible y vigilante; pero su «guía» para *Largo* me resulta similar a las explicaciones estructurales del *Ulysses*: sirven para que uno sepa cómo entrar y salir, pero no cómo quedarse. Y eso es lo que yo quiero, quedarme en *Largo*, como en *Marzo*; y el único modo que encuentro es no leerlo como novela, sino como ejercicios; así entiendo, por ejemplo, la autonomía de los capítulos más platónicos en el buen sentido, y la de los aristotélicos en el mal sentido.

Debo reconocer, sin embargo, que esta última novela se acerca más, está más en las líneas múltiples de la búsqueda experimental de Balza. Búsqueda en la cual está empeñada su condición de escritor y, sobre todo, aquella conciencia vigilante que no le permite ni el reposo ni el silencio. Lo que Balza está haciendo es importante, no solo para las letras venezolanas sino para las hispanoamericanas, porque si logra la plenitud creadora que augura su teoría habrá dado —está dando— un paso universalmente nuevo en la zona oscura del hombre que la novela, precisamente la novela, y no la ciencia ni la filosofía, alumbró con la intuición de sus relámpagos.

La novedad de sus asuntos provoca, como en todo caso de experimentación verdadera, una cierta irritación en lectores-escritores situados en paraísos lingüísticos y en modelos narrativos cuya innovación ya tiene estatus. Así sucede casi siempre, como sucede, también, que Balza, urgido por la afirmación de sus verdades, rechace con vehemencia todo aquello que ha decidido superar. El tiempo, ese inquilino de sus obras a quien se le

está venciendo y renovando su contrato, dirá la última palabra, que será en favor de la creación auténtica. Mientras tanto, Balza trabaja y sonrío, siempre sonrío de lectores como yo.

OTRAS EXPERIENCIAS

Incorporando materiales psicológicos del desdoblamiento un poco al modo de Narciso Espejo, Oswaldo Trejo publica, en 1968 (Monte Ávila, Caracas), *Andén lejano*, una novela en que lo experimental se realiza con procedimientos heredados de las audacias tipográficas del vanguardismo y de recursos provenientes de la reconstrucción del yo como una multiplicidad temporal que avanza detenida y que regresa yéndose. Mediante el equilibrio de la imagen y el espejo, y mediante una continua operación de suspensión lingüística, el autor elimina la secuencia episódica y restringe la función descriptiva, pero no abandona la evocación; y al ceder a ella, y por ella, el tiempo —ese mismo que él ha mantenido a raya entre el *Ecce Homo* que va y el que espera— se cuele por la puerta del fondo e inunda la novela de tiempo lineal e irreversible, cortado a trozos y vacío de anécdota; es decir, se ha logrado eliminar al pasajero, pero no al vehículo. ¿Valía la pena? La cuestión es difícil porque, como lector, no puedo (ni la obra me autoriza a ello) prejuizar sobre los propósitos del experimento, y no puedo decir, como en el caso de *Marzo anterior*, que la de *Andén lejano* sea una prosa que me compense de las incomprendiones de sentido, por la sencilla razón de que Trejo, en la experiencia que comento, no se propone la construcción estética de un escribir sino, y en parte sustancial, la eliminación misma de la escritura.

Si como lector debo reconstruir los espacios (o los vacíos) que el narrador deja a mi cargo, entonces solo se trata de una prueba lúcida: el autor me atrae y me compromete en los mundos enigmáticos de *Ecce Homo* —uno y otro— para lanzarme luego al vacío de los significados (¿es esto?) con agarraderos aparentes,

apenas gráficos, irónicos. Pero esto no puede soportar el riesgo de una aniquilación progresiva: se anula el narrador, se anula la novela y se anula el lector, hasta llegar al blanco, síntesis de todos los colores y también de todas las ausencias: presiento muy cerca a la poesía. Y hay, ciertamente, un rescate poético del lector al final de este libro de soledades y congojas (nostalgias y *saudades*) echadas en los crematorios del tiempo:

Ecce Homo, reconoces la inutilidad de las horas, de las extrañísimas horas que llegan en bandadas, atropellando el tiempo, horas emigrando de otras épocas, otras edades, casi palpables en su tenaz amontonarse en calles posiblemente inventadas a la vez que los muros quebrantados, las cornisas abatidas, los aleros quejosos, los balcones desolados, las alambradas ansiosas de pájaros e insectos multicolores que se precipiten en vez de las desventuras y nostalgias (*Andén lejano*, p. 201).

Oswaldo Trejo viene de lejanos cuentos de montaña (*Aspasia tenía nombre de corneta*, Edic. Cuatro Muros, Caracas, 1953) y de ciudades fantásticas y personajes insólitos (*Los cuatro pies*, Tip. La Nación, Caracas, 1948). Cuentos puestos en el empeño de una estética renovadora, escritos con la inocencia de un recolector de grillos y luciérnagas, pero con la conciencia vigilante y la varita mágica de quien, en mitad de la corriente, separa las aguas, o se vuelve pez o comanda un ejército de hormigas. Quiero decir que Oswaldo Trejo, evocador de mundos y personajes de la infancia, trata de rescatar sus escrituras de la simple ilación añorante y costumbrista mediante el recurso de introducir lo inesperado y fantástico en la corriente de lo cotidiano. De manera que nos va ofreciendo una escritura desconcertante, sin romper el tono de lo real y hasta de lo trivial. Algunos cuentos se quedan a la vera del camino, otros llegan hasta hoy y seguirán, como «El cuarto», «Una oferta de trabajo», «El gajo de la tarde», y entre los lejanos, aquel brevísimo «Sin anteojos al cuerpo», historia de muñeco inválido y de infancia,

mágico. Todos, recogidos en la reciente antología que, bajo el título *Escuchando al idiota*, publicó Monte Ávila en 1969.

Una novela, *También los hombres son ciudades* (Edit. Espiral, Bogotá, 1962), es para mi gusto personal el mejor trabajo narrativo hasta hoy publicado por Oswaldo Trejo. Novela lineal, en un lenguaje de precisión proustiana (sin ser proustiana la obra), el autor estructura un relato denso y sostenido, sencillo, casi testimonial y lejos —a una distancia de letra perdurable— del simple costumbrismo evocativo. Un libro que debiera ser reeditado.

En la narrativa hispanoamericana actual pocas veces recibimos un libro de relatos en el cual todo sea bueno. Tal es el caso de *Juego limpio*, de Esdras Parra, creador de climas de atención, de estados narrativos, de situaciones en el filo de un lenguaje que no puedes soltar cuando lo agarras. Es que los procedimientos, los recursos, la técnica en general no te la pone el autor delante de los ojos para forzarte a verla, sino que te deja, así de frente y sin andamios, la arquitectura cerrada y abierta —en esplendor continuo— de inolvidables escrituras.

Otras experiencias me llevan a mencionar trabajos narrativos recientes: *Mis parientes*, de Hernando Track (Monte Ávila, Caracas, 1968), libro de textura poética y de narración fluvial, desenvuelta en un lenguaje de sencillez melancólica y de cortes de memoria fragmentada, de ironía lejana y de sorpresiva invención. De Mary Guerrero, *El espejo negro* (Monte Ávila, Caracas, 1969), libro silenciado en un país de malos y escasísimos lectores. Mary Guerrero no tiene el subsuelo poético de Track, pero es mejor narradora; y, como tal, liberadas las fronteras del realismo, su lenguaje se concentra paradójicamente en anécdotas precisas que rompen la coordenada de la tranquilidad. Helena Sassone, una escritora a quien envidio la intuición crítica y la sensibilidad para gozar de la obra escrita, publicó un libro de cuentos, *Entre cuatro paredes* (Monte Ávila, Caracas, 1969), que tiene, a mi leer, un pecado original: la ordenada administración de los procedimientos (desde la disimilación silábica basta el monólogo interior) en

busca de efectos previamente establecidos. Y, sin embargo, comenzando con un cuento falso («Hombre-solitario-de-sí»), el libro concluye con un buen relato («Paralelepípedo») en que el gastado recurso del monólogo interior logra un desarrollo a estas alturas convincente.

Finalmente, Humberto Mata, escritor tan joven como Laura Antillano, que nos sorprende con un libro canijo de extrañas eficacias: *Imágenes y conductos*, relatos breves, epigramáticos algunos, de ánimo borgiano, sin imitación servil. Son como ensayos de obra mayor, tanteos narrativos o globos de ensayo de un escritor de letra firme, y sin embargo, tímido o vacilante en sus exactitudes. Narrador que parece contar desde un río metafísico. Narrador de epifanías, presiento que Humberto Mata nos reserva una literatura insólita.

Capítulo XII

Negro es el humor con que amanece

Novelas-confesión y crónicas de hastío

DEFINICIÓN Y CONTEXTOS

EN el ensayo correspondiente a Meneses caí en la tentación de tratar *El falso cuaderno de Narciso Espejo* como *bildungsroman*, quizás por la relación con *Retrato del artista adolescente* de Joyce y porque, en rigor, hay en la narrativa de Meneses un proceso interrumpido, y sin embargo persistente, de formación de una personalidad en la secuencia niñez-adolescencia-madurez. Quiero referirme, en este capítulo, a un grupo de obras que, tratando problemas de adolescencia y juventud, no tienen nada que ver con la novela de formación: ocupan un momento, un aspecto, una encrucijada o un conflicto de lo que, no sin ironía, podríamos llamar formación.

Me gusta más el término *confesión*, aunque no es totalmente adecuado, como tampoco lo es el de testimonio, pero de ambos participan estos relatos y novelas de autores tan jóvenes que sus primeros trabajos parecen recoger su adolescencia y juventud al paso en que las van viviendo. No son, por tanto, libros de evocación ni de reconstrucciones, sino la imaginación operando a quemarropa sobre el documento de la vida, la literatura como piel y lo cotidiano entregándose en registros de apariencia frívola y de profundos desgarramientos coloquiales. Podemos fijarle contextos literarios, psicológicos y sociales, y podemos señalar antecedentes en la propia narrativa venezolana, pero la manifestación es tan espontánea, su antiliteraturismo tan generacional y su factura tan identificada con la vida inconforme y con la desdicha de ser joven, que no vacilamos en darle punto de

partida. A comienzos de la década de los 60, con desarrollo de tal interés y con una retórica del narrar charlando que vale la pena analizar en obras como *Al sur del Equanil* (1963), de Renato Rodríguez; *Piedra de mar* (1968), de Francisco Massiani; *El tumulto* (1960) y *Gritando su agonía* (1970), de Argenis Rodríguez, y *La muerte del monstruo come-piedra* (1971), de Laura Antillano.

Obsérvese que todos son novelas, detalle significativo si tenemos en cuenta que la confesión del vivir inmediato exige un continuo de crónica, de relato desgarbado y tiempo de conversación difíciles de someter a la concentrada y tensa moldura de los cuentos. Massiani lo ha intentado, también Manuel Trujillo en *Chao muerto* (primer cuento) y David Alizo (algunos de *Griterío*), entre otros. La cuestión, sin embargo, es que en el cuento se mantienen ciertos elementos característicos (lenguaje coloquial, desparpajo, irreverencia, humor contestatario, etc.), pero falla uno que es decisivo: el tiempo baladí de la escritura —conversación que, bien en desarrollo lento (caso Argenis), o bien en charla atropellada (caso Laura Antillano), o bien con ambos modos (Renato Rodríguez y Francisco Massiani), va depositando en el lector, desarmado ya por el coloquio, los tempones de un conflicto existencial y los solitarios ácidos de un humor que amanece dándose tropezones con el mundo y recibiendo coñazos de la vida. Creo que es así, novela y no cuento desde el punto en que nos hemos colocado, porque observo que cuando Massiani, por ejemplo, lleva su universo al cuento se ve estéticamente forzado a apretar las cinchas a sus materiales y a intensificar el manejo de sus dispositivos, disparando sobre el lector ráfagas necesariamente más veloces que las del tiempo novelístico exigidas por la crónica de un vivir cotidiano, aunque esa cotidianidad sea lacerante (véanse, como ilustración, «Un regalo para Julia» y «Yo soy un tipo»). Por eso es natural que algunos lectores encuentren más sabor en *Las primeras hojas de la noche* que en *Piedra de mar*: lo que sostengo ahora es que en esta última la vida está menos comprimida, está más a flor de confesión y conserva, por ello mismo, la frescura de una menor hechura literaria;

aunque esto último se torna paradójico si se me ocurre añadir que logra una comunicación más conmovedora.

¿Cuáles son los nuevos contextos de estas novelas-confesión o crónicas de hastío frente a un mundo que se muestra hostil? Ya comenzamos con una: el choque con una circunstancia social adversa, en la calle y en la casa. Los signados en la frente con la ceniza de los fuegos que apagaron los adultos, andan en pequeños grupos de parca solidaridad, echados de las fiestas, vetados por su propia clase (alta o pequeña burguesía: el conflicto es sin duda burgués), solitarios en los bares, aburridos de un mundo ejemplar (decencia, trabajo, estudio) cuyos protagonistas mayores perdieron hace tiempo el lenguaje que habla al corazón. Se trata de un conflicto con los viejos valores sostenidos por una burguesía cada vez más embotada: en el contexto familiar, es el rompimiento kafkiano con el padre (crisis de comunicación a nivel hogareño) y, corolario del mismo, la aventura del hijo pródigo; el hombre a los dieciocho y veinte años arrastra por bares, pensiones y cuartos de apartamento su segundo gran exilio, porque el primero fue nacer.

En el contexto cultural, estos exiliados van desde la modorra embrutecedora de los últimos años de liceo hasta la deprimente decepción de una universidad de carcamales de todos los partidos, en la cual toda crítica termina hallando su represión y toda acción renovadora termina encontrando su allanamiento. Quedan, sin embargo, las artes y las letras. ¿Quiénes las dirigen?, ¿cuáles son las manos generosas?, ¿cuáles son las glorias momificadas que rasgan sus vendas para aplaudir cada vez que se forja un escritor? El mecenas, el gran mecenas es el Estado, un Estado petrolero muy rico, dirigido, a turno desaforado, por militares o por civiles —para el caso da lo mismo—, defensores de un orden económico, que ni siquiera odian ni persiguen a los artistas y escritores, sino que apenas se ocupan de meter a la cárcel a quienes violan la norma del arte puro con palabra subversiva, y de becar o dar precarios sueldos a quienes se dejan de vainas y se acoplan.

Tanto el rompimiento con la autoridad del padre como el exilio por calles, bares y pensiones, amén del otro exilio, el de la educación y de la cultura oficiales, son contextos de la pesadumbre mundial de ser joven en esta segunda mitad del siglo XX, contextos que tienen en Venezuela también su pesadumbre. El narrador trabaja, entonces, con materiales de vibración universal por comunidad generacional de rompimientos, y trabaja, al mismo tiempo, con materiales muy profundamente personales: a esta doble circunstancia se debe que este tipo de novela sea, simultáneamente, la épica de un exilio colectivo y la apasionada confesión de un hastío.

RASGOS DE ESTILO

Son novelas que burlan el dogma estructural mediante la naturalidad de un fluir descoyuntado en el cual juega un papel el estilo coloquial. La espontaneidad es uno de sus elementos y la bobería uno de sus peligros, no siempre bien sorteado. La frescura del relato es la frescura de la vida, aun cuando sea frescura atormentada. Si los contextos de este narrar son los que señalamos, se comprende que el humor esté cargado de melancolía, de inocencia escarnecida y de ternura doblegada en los rincones.

No se trata de autobiografías ni, en rigor, de testimonios o de confesiones; se trata del manejo de elementos autobiográficos (educativos, eróticos, políticos, familiares) en obras cuyo valor literario lo encuentro en el desparpajo, despreocupación e irreverencia que los autores muestran o practican frente a la literatura formal y frente a las autoridades consagradas. No hay sátira ni panfleto; hay burla, chiste, ironía y rabia o envidia en «escrituras desatadas» que pueden llegar hasta la ofensa y el mordisco, como en algunas páginas de Argenis Rodríguez, autor que también llora. Ya veremos.

La ingenuidad es más aparente que real, aunque en algunas páginas de Laura Antillano y del propio Argenis (*Tumulto*) lo coloquial degenere en charla insulsa. Alguien ha insinuado

que esta manera de narrar está ligada a la juventud (inmadurez) de los autores, con lo cual tendríamos algo así como un género de imberbes frente a maneras adultas. Esto no me conviene. Creo más bien que la actitud narrativa o el punto de vista de la novela confidencial ofrece estupendas posibilidades a quien tenga el coraje de no ocultar nada cuando el tema es su propia conducta y la de quienes le son más cercanos. Nada fácil por cierto. Y lo digo porque el procedimiento coloquial, como técnica, no lo están inventando estos autores: lo que los singulariza es su propia inmolación literaria, esa necesidad que sienten de escribir quitándose la piel.

Con la excepción de Laura Antillano, que hizo estudios formales en Letras, los demás vienen de un personalísimo leer. Observo que Argenis es quien ha leído más extensivamente: Massiani, con menos dispersión pero más intensidad; y Renato, el más cosmopolita, lector en alemán, francés, inglés e italiano, amén de su idioma original, nos recuerda, con su antiliteratura y su hosca soledad, aquella endiablada terquedad de Pocaterra. Muy temprano encontraron a los escritores norteamericanos de la generación perdida; y les son familiares, a unos más que a otros, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Gide, Joyce, Kafka, Lawrence, Dos Passos, Woolf, Dostoievski, Pavese, Miller, Rilke, a juzgar por los nombres que barajan en sus diálogos, por ciertos recursos identificables y por el realismo de mirada interior que los sostiene. Es evidente que nada tienen que ver con el *nouveau roman*, ni con el *boom* latinoamericano. No reconocen mayor deuda con la narrativa venezolana, aunque dos de ellos mencionan a Guillermo Meneses (*El falso cuaderno de Narciso Espejo* y *La mano junto al muro*) y uno admira a Márquez Salas.

Parece conveniente al propósito de este ensayo señalar, no como influencias sino como antecedentes, algunas obras venezolanas que, de algún modo, propusieron en nuestra literatura esta manera de contar florecida en la última década. Estoy pensando en *Ifgenia*, de Teresa de la Parra; *Bella época*, de Laura Antillano; *Mar de leva*, de José Fabbiani Ruiz (exacerbado

erotismo de pensión en Argenis Rodríguez); «El mosaquito verde», de Gustavo Díaz Solís (las derrotas amorosas de los personajes de Massiani); *Los alegres desahuciados*, de Andrés Mariño-Palacio (contada entre adolescencia y juventud, propone el desenfado, la irreverencia, el cuestionamiento y la provocación); y *Los habitantes*, de Salvador Garmendia (novela que cabría en el modelo que estudiamos si no fuera por su omnisciencia). Los señalo como antecedentes, como relaciones que un criterio histórico no puede olvidar; no los señalo como influencia directa (estoy seguro que ellos no conocen algunas de las obras citadas), sino como correspondencias dentro de una misma provincia literaria, y eso tiene su importancia cuando se habla de una novelística.

Los rasgos anotados son demasiado generales y su arriesgada generalidad me obliga, de inmediato, a diferenciar personalidades y aventuras. No por un capricho comienzo con un personaje invitado: Andrés Mariño-Palacio, lo cual me obligará a cerrar con Teresa de la Parra. Todo un prejuicio de adulto para echar un lazo tradicionalista sobre la rebeldía de un novillo bravo.

AL ESTE, ANDRÉS MARIÑO-PALACIO (1927-1949-1966)

Los domingos en la tarde el hastío es un pájaro multicolor. Nuestra cabeza está llena de pabellones desplegados. Vamos a conquistar los enanos de la luna. ¡Ah! la realidad viene con su rostro de harpía iluminada y toca a nuestra puerta, y nosotros nos colgamos la corbata al cuello y salimos con ella a pasear por los bulevares repletos de inmigrantes...

(A.M.P.)

La literatura venezolana tiene mala suerte. Aquí, a quien no envuelve el petróleo en sus negros designios (y petróleo es política, burocracia, enriquecimiento), lo tumba la «divina caña». Y cuando algún solitario Ulises logra esquivar milagrosamente a Scyla y a Caribdis, entonces la muerte lo arrebató o un

extraño silencio lo enmudece: Enrique Bernardo Núñez, uno de esos Ulises solitarios, guardó silencio después de haber escrito *Cubagua* y *La galera de Tiberio* (en 1932) hasta su muerte, en 1964; Julio Garmendia, uno de los mejores de nuestro siglo XX, guarda un silencio cristalino desde 1951; y Andrés Mariño-Palacio, una vida que nació para el arte y a él se consagró, cayó vencido y en muerte prolongada cuando apenas tenía veintidós años. En este capítulo de la novela-confesión y crónicas de hastío, que en rigor es el de las novelas de adolescencia, Andrés Mariño-Palacio ocupa lugar de precursor. Entre los diecinueve y los veintidós años, apenas brotando de la adolescencia, Mariño-Palacio escribió lo que hoy es su legado literario: un libro de cuentos (*El límite del hastío*, Ediciones Librería Venezuela, Caracas, 1946), dos novelas (*Los alegres desahuciados*, Editorial Bolívar, Caracas, 1948, y *Batalla hacia la aurora*, escrita entre agosto de 1947 y marzo de 1948, publicada por J. Villegas, editor, en 1958) y varios artículos y ensayos, recogidos y seleccionados por Rafael Pineda bajo el título de *Ensayos* (Biblioteca Popular Venezolana, N° 110, Inciba, Caracas, 1967). No conozco un caso más trágico en toda la literatura venezolana que el de este escritor que a los dieciocho años ha estudiado y asimilado (véanse sus ensayos) las obras de Mann, Huxley, Lawrence, Joyce, Gide, Hesse y los narradores de la generación perdida; que puede juzgar, y lo hace con rigor crítico, a coterráneos como Pocaterra y Úslar Pietri; que está explorando y va a experimentar un nuevo lenguaje en la narrativa venezolana; que se ha abismado, pálido y temerario, en los mundos de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y de ellos regresa con el alma dilatada por desoladas gaviotas, pérfidos búhos, pulpos moribundos y las urracas de sonrisa verde y las medusas ebrias de su estilo y, más al fondo, el nervio azogado de poeta con que detectaba y extraía las flores cubiertas por el polvo y la escoria. Vuelvo y digo: no conozco en mi país un destino más doloroso —¿Luis Castro o Alfaro Calatrava, tal vez?— que el de este escritor enloquecido a quien la vida solo concedió, para su obra, tres intensos años en los cuales escribió con angustia

y premonición de oscuro viaje con fiebre de muerte, con premura de pasajero en tránsito que quiso grabar y llevarse todo el puerto en las pupilas.

Y, sin embargo, supo sonreír en su obra, y cantar gloria; tanto acertó que hasta el título de sus libros signa su trayectoria fugaz: a pesar de vivir en el límite del hastío, fue un alegre desahuciado y libró una batalla hacia la aurora.

Yo no puedo ponerme en el oficio tibio de analizar el estilo de Andrés Mariño, de ubicarlo históricamente y de pasar factura de errores y de aciertos. Y no porque la crítica me tiemble, sino porque la obra prefigurada y presentida en este autor es para mí una de esas realidades intangibles más vigorosas que la obra concretamente impresa. Con Mariño-Palacio uno se siente obligado a invertir los términos usuales del juicio literario: partiendo de sus letras prematuras publicadas, inducir la obra que se quedó en el limbo, la estupenda obra narrativa que entre 1949 y 1966, objetivamente, iba a darle a Venezuela este escritor que perdió su lucidez apenas saliendo de la adolescencia.

Leyó mucho y vivió poco. *Los alegres desahuciados* es testimonio de un vivir estético. Obra desafiante y audaz para su tiempo, comenzó por romper abiertamente ese tabú del sexo que solo Meneses y Fabbiani Ruiz se habían atrevido a tocar. Es novela-confesión no solo porque allí está lo que pensaban y conversaban los jóvenes del grupo Contrapunto, sino porque los personajes, tan aéreos, tan yuxtapuestos sobre la realidad brutal, tan literarios, se perfilan y actúan partiendo de modelos reales que uno, conociéndolos, identifica fácilmente. Además, el mismo autor lo confiesa en el capítulo final: «Este es mi testimonio, mi desgarrado y entrañable testimonio de adolescencia. Sobre él me afirmo, en él creo, sé que él algo habrá de engendrar».

Conmovió el ambiente literario de fines de los años cuarenta, todavía en la siesta del criollismo, con una prosa irreverente, acaso wildeanamente recargada y a ratos cursi, pero plena de una feroz autonomía literaria y sacudida por un temblor metafísico que, puesto ahora en la perspectiva de su destino trágico, cubre aquellas letras con un velo de melancolía.

Más atenuada en tema y estilo, *Batalla hacia la aurora* persiste en esas presencias literarias de mujeres que atraviesan con serenidad griega las páginas del libro. Hay destrozos sintácticos que no se advierten en la novela anterior, casi coetánea (1947-1948). Persiste la imagen insólita pero, junto a ella, ronda el lugar común al borde de lo cursi (manos «bellas y conocedoras de los secretos de la ternura, de las mieles de la piedad»). Por la trama y por el ambiente geórgico, esta novela tiene un corte tradicional que el urbanismo trepidante de *Los alegres desahuciados* había roto. Sin embargo, es precisamente en ese ambiente de bosque y de torrentes donde Mariño-Palacio logra su ideal lawrenciano de amor a naturaleza plena. En la ingenuidad del romance, en las fórmulas de cortesía y de las relaciones sociales, así como en el desengaño de la mujer, cuyo destino es dolor y muerte, *Batalla hacia la aurora* toca en los linderos de las novelas feministas de Gloria Stolk.

En 1967, un año después de la muerte, Rafael Pineda hizo, como ya informé, una selección de artículos y ensayos de Andrés Mariño. La factura literaria de estos ensayos, así como su agudeza y vigencia, dan a la figura del autor un perfil intelectual más definido y permiten una apreciación más completa de la intención estética de sus trabajos narrativos. No solo era un lector omnívoro este escritor adolescente, sino un perspicaz observador y un gran intuitivo que ya a los diecinueve años se movía con soltura crítica en el conocimiento de la literatura contemporánea y, específicamente, en la narrativa de entreguerras. Las interpretaciones que hace de Joyce, Gide, Lawrence, Huxley, Hesse, Caldwell y Mallea confirman su capacidad para la asimilación de estructuras complejas, para la crítica independiente y para la expresión sintética de su pensamiento.

Cuanto a su formación dentro de la literatura venezolana y a la prematura madurez de sus interpretaciones, allí están esas páginas certeras sobre *Las lanzas coloradas* y *Red* de Úslar Pietri, autor cuya admiración no impide a Mariño-Palacio el rigor con que enfoca *El camino de El Dorado*; puede leerse, también,

el juicio equilibrado sobre Urbaneja Achelpohl y la admiración, críticamente expresada, por los cuentos de José Rafael Pocaterra

Interesa su actitud frente a la literatura venezolana por la lección ejemplar que guarda para nosotros. Andrés Mariño es, en cierto modo, el teórico de la *revisión de valores* propuesta como objetivo por su grupo, pero no se revela un negador rabioso de las generaciones anteriores sino, al contrario, un crítico comprensivo y hasta indulgente, como es notorio en los juicios sobre *Pelusa* (Ada Pérez Guevara) y sobre *Todas las luces conducían a la sombra* (Nelson Himiob). La conciencia lúcida de su destino de escritor alumbraba el camino revolucionario verdadero: el futuro de la ficción en Venezuela pertenecería a quien supiera conjugar la contemporaneidad de una cultura que nos dejaba rezagados, con el aprovechamiento de los elementos vivos y fecundos que nos va legando la tradición propia:

si los nuevos narradores venezolanos, en su bello afán de buscar modernos y renovados temas, no aprovechan el trabajo, la honda labor, el vertical mensaje de autores como Gallegos, Arráiz, Úslar Pietri, Pocaterra, Urbaneja Achelpohl, no llegarán nunca a constituir un sólido organismo de creación, decididamente ligado a lo mejor de nosotros mismos, sino que lucirán como extrañas islas, como impersonales archipiélagos, como solitarias células que han perdido en órbita aunque hayan ganado en intensidad (*Ensayos*, p. 150).

Al estudio del cuento dedica el autor sus mayores desvelos; y es en ese tema donde su intuición resalta y donde su estilo vibra con mayores bríos. No es casual esto: en la narrativa, *El límite del hastío* (cuentos) resalta sobre sus novelas precursoras de un nuevo estilo, pero cuyo valor específico, de realización en sí (aparte su importancia histórico-literaria), se va alejando en la perspectiva de un paisaje literario ciertamente intuido por él y de lejos contemplado como la tierra prometida hacia la cual quedaron sus brazos extendidos. Sus cuentos, en cambio, no perderán interés, son perdurables.

Como él mismo dijo, en materia de arte «a unos les toca ser precursores y a otros realizadores». Con su trabajo novelístico, él quedará como precursor, por su actitud, por la violencia creadora de su cultura y por la audacia con que asume su destino frustrado de renovador.

Al sur del Equanil

Y con las ganas que tenía yo de un poco de amor,
aunque fuera mercenario.

RENATO RODRÍGUEZ

Si como crítico literario ya sé desde hace tiempo que soy irresponsable, como lector no me perdono la tardanza con que leí *Al sur del Equanil* (Ediciones El cuento en Venezuela, Caracas, 1963), una novela fundamental dentro de la nueva narrativa venezolana y una de las mejores dentro del marco más amplio de lo que aquí abarcamos como narrativa contemporánea.

Ahora comprendo el interés con que Rafael Di Prisco trata en sus programas de letras y en sus trabajos al autor. Como dejando hacer, como contando sin querer, como escribiendo para no aburrirse y aun para burlarse e ironizar las propias y ajenas escrituras, Renato Rodríguez, un margariteño trashumante, nos entrega un libro sonriente y feroz, la odisea de una soledad arrastrada a través de dos continentes y de un desarraigo doloroso que hace de los viajes fuga y de las estancias, *saudades*.

El asunto es bien irónico: entre jóvenes, hay uno que no es escritor pero cree serlo, el cual estimula a escribir a otro que sí lleva por dentro el demonio creador pero ni lo sabe ni lo cree. Humor cáustico, irreverencia, antiacademicismo son algunos ingredientes de un estilo que consiste en escribir como se habla, sin pretensiones ni coturnos.

La mano que escribe este primer libro aparece manejada por la madurez prematura de un escritor evidentemente formado en lecturas muy selectas. Comienza trastabillando, al punto que

un lector que no venza la resistencia de las primeras páginas conservará una impresión de torpeza o de simplismo que se borrará y se tornará en entusiasmo a medida que avance en la lectura de uno de esos libros que el lector no suelta hasta concluirlo.

Siente uno a Quevedo en el humor intestinal de aquel examen médico, y a Pavese en la soledad del desarraigo, pero el trabajo literario de Renato Rodríguez está profundamente vinculado a su generación, tanto por el rompimiento kafkiano con *Mein Vater* como por la actitud cuestionadora y escéptica frente a las instituciones y a lo consagrado:

El mundo lleno de escritores, pintores, poetas, grabadores y telegrafistas y a mí que me divertía más ordeñar las vacas y andar por los montes en un buen caballo haciéndome la cuenta de que nunca había estado en esa aplastante ciudad de Caracas, ni en esa Universidad del coño, de aire opresivamente repleto de sexo y de política (p. 26).

Sabemos que el autor está radicado en Nueva York y amigos suyos nos informan que tiene obra inédita. Ojalá que, rompiendo su propio escepticismo y el silencio de ocho años, se decida nuevamente a publicar.

Piedra de mar

—Entonces, ¿por qué escribes?
—Porque no tengo nada que hacer.

(Francisco Massiani, *Piedra de mar*,
Monte Ávila, Caracas, 1968, p. 35).

La piedra de mar es una pequeña piedra blanca seleccionada rigurosamente por Corcho, entre muchas otras de la playa, como un presente para Carolina, la muchacha a la cual piensa declararse allí mismo, solo que la impertinencia de un amigo cicuta, la propia timidez de Corcho y la lejana incompreensión de Carolina terminan por arruinar el propósito feliz

de un día de sol, de mar y de esperanza. La piedra, guardada en el bolsillo, es la esperanza frustrada, el amor sin respuesta, el dolor de ser joven, la vida sin sentido, la inocencia, la búsqueda y el llanto.

El tiempo de la novela es el de unas vacaciones distribuidas entre la playa, la estancia en el apartamento de un amigo cuyos padres salieron de viaje, algunos episodios por las calles del Este de Caracas y una fiesta donde la mala suerte de Corcho lo lleva a situaciones difíciles, dentro de esa picaresca del fracaso tan característica de la novela-confesión de que venimos tratando.

Tanto Renato Rodríguez como Massiani trabajan directamente con vivencias propias, pero ambos demuestran en estas primeras obras una sorprendente capacidad para subordinar ese material a un sentido o interés novelísticos, es decir, para dar trascendencia literaria a una experiencia personal. Si no fuera así, todo quedaría en charla más o menos entretenida, cuando no en mera chismografía. Aun cuando en *Al sur del Equanil* y en *Piedra de mar* no haya una estructura propiamente, hay un seguro instinto narrativo que conserva la espontaneidad de la confidencia y de la charla dentro de una composición orgánica del azar, que no se deja sentir pero que es artísticamente deliberada. Es más, en *Piedra de mar* subyace toda una concepción, para no decir teoría, del arte de novelar, como voy a demostrarlo contra el propio Massiani. En la página 31 encontramos el siguiente párrafo:

Yo aproveché para venirme con mi diario y un montón de papeles viejos a ver si escribo la novela. Pero esta gente no me ayuda. Por ejemplo, pienso en una escena maravillosa: Julia borracha corriendo por Sabana Grande y José completamente borracho detrás de ella. Julia se detiene. José la abraza. Julia se da vuelta y lo besa. José se une a ella, y desde lejos, yo los observo y escribo que son un árbol. Un árbol de carne que se mueve. De pronto un policía aparece en escena y les pide que dejen el relajo: se me acabó el capítulo. Es decir, por más que quiera

mentir y hablar de cosas que no suceden, la misma imaginación se ve acorralada y burlada por personajes imprevistos que acaban con la novela...

Hay una necesidad feroz y desgarrante de sinceridad y de autenticidad en los narradores de la tendencia que analizo; hay un rechazo, no a la imaginación, sino al escamoteo de la vida, a decir lo que no es, o no sucede, o no se ve.

Creo que para estos autores, escribir es una manera de seguir viviendo, una necesidad de verse transcurrir, un registro, un diario, un memorial de agravios y de amores cuya confidencia surge de la soledad y de unas ganas inaguantables de gritar, de reventar, de que Dios escuche para que no caiga y se olvide en el silencio una vida maltratada, un testimonio solitario, un ímpetu de amor frustrado, un dolor de estar vivo que se amella en las esquinas.

No se recolecta la rutina ni la creencia porque no pertenece al pasado lo que siempre se repite (el paseo a la playa, el recorrido a través de la autopista, el afeitarse o el comer), sino aquello que sucede solo una vez, terriblemente irrecuperable, la vida:

Lo único que pertenece al pasado, es el instante en que Carolina y yo estábamos en la arena y yo quise hablar y no pude. Digo que es pasado, pero también es presente (pp. 33-34).

Y es presente porque llena el marco vacío de los actos rutinarios: el procedimiento eficaz del narrador —y el punto de vista— se desprenden de esta comprobación. La novela se irá formando con la atadura de marcos rutinarios cuajados de relámpagos, asaltados por mordientes memorias y por el azar de encuentros insólitos, como el de la «caminadora» de Chacao, en la noche lluviosa y desesperada, allí el amor: Dostoievski:

Evitar mi estúpida queja, y su tristeza. Al terminar de llorar, me sentí vacío. Un saco de cal vacío. Es una sensación realmente

asesina. Entonces me senté en esta silla, y escribí lo que he escrito hasta ahora (p. 76).

Se va dejando el testimonio de lo amoroso y de lo hiriente, la agonía de los mitos propios, sin olvidar que se escribe y que escribir es un oficio. La novela deja de ser un libro que se planea, que se esquematiza y que se rellena y vuelve a ser el espejo de Stendhal, el tercer ojo, el brazo derecho de la vida.

Massiani incorpora a la novela y al cuento el habla de los jóvenes caraqueños de la clase media, el lenguaje frívolo de sus fiestas del Este, la dimensión del «patotero», la crisis de auto-ridad, la incomunicación con los mayores, los conflictos eróticos entre la adolescencia y los veinte años. Su personaje, el que narra, en la novela y en los cuentos (excepción del *tipo*), es un tímido, agitado por el contraste entre su sensibilidad y mundo interior frente a la dureza y el desenfado de los demás.

Massiani apenas ha comenzado y ya tiene imitadores. Creo que ha sido un acierto utilizar las formas coloquiales para un tipo de narración como la suya. El riesgo está en que siempre es fácil charlar, y tengo la impresión de que ha comenzado ya una cierta retórica de la espontaneidad, es decir, la utilización del procedimiento sin la vigilancia de aquel instinto narrativo que salva las experiencias de Renato Rodríguez y de Massiani. Para decirlo de otro modo, la frescura, la espontaneidad y la irreverencia valen como actitudes, como impulso y como clima, pero su factura literaria exige capacidad y lucidez, no solo para acertar con lo que se ha de echar a un lado y lo que se ha de incorporar, sino para organizar el fluir de tales incorporaciones en la inviolable autenticidad del relato. Y no hay manuales ni crítica normativa para semejante tarea, que ha de ser realizada sobre la engañosa apariencia de lo fácil, a fin de que no se quede en la linde del simplismo lo que guarda en su seno potencialidades narrativas, novedosas y buenas.

Gritando su agonía

Me he convertido en un hombre indiferente a cualquier cosa que no tenga que ver conmigo o con mis ambiciones.

(Argenis Rodríguez, *Gritando su agonía*,
Barcelona, España, 1970, p. 146)

Argenis Rodríguez, treinta y seis años, comenzó temprano sus afanes de escritor. *El tumulto*, una pequeña novela impresa en México, es su primer trabajo narrativo y data de 1961. La naturaleza testimonial de este relato, el tono informal, el estilo coloquial y la juventud del autor ubican esta novela en la línea de las que estamos estudiando. El testimonio es tan directo que el autor se siente obligado a aclarar, en epígrafe al comienzo, que sus personajes son imaginarios y que toda semejanza con personas reales es casual. Aquí tiene lugar, precisamente, una de las características de la narrativa de Argenis Rodríguez: la de llevar a sus relatos personas de carne y hueso, prácticamente con todo el atuendo con que las encuentra en su casa, en la oficina o en la calle y, a veces, alterando apenas algunas letras del nombre pero, en todo caso, suministrando al lector datos reales suficientes para establecer identidades como si el autor tuviera un especial interés en que sean establecidas. En *El tumulto*, son personas de la propia familia del autor y gentes de la política regional, con ocasión de un matrimonio cuyo tema es el núcleo alrededor del cual se anuda el relato. Uno advierte la disposición de Diario con que Argenis Rodríguez organiza los materiales de su libro, dividido en tres partes: la primera (1956-1957) atiende a un episodio de la resistencia contra la dictadura; la segunda (1958-1959), brevísima —dos páginas—, corresponde a una reflexión acerca de las motivaciones de un proyecto de magnicidio que, al parecer, existió solo en imaginaciones dominadas por la idea de la gloria; la tercera parte es, en rigor, el verdadero relato (noche del 30 de agosto de 1960): se trata de una boda, la de la hermana de quien narra, novia de diecisiete años para un marido, senador de la República, de cuarenta y siete. Allí Alfredo, estudiante

comunista, encuentra a su hermano Raúl, subteniente del Ejército; y encuentra también a sus parientes —el padre desempleado, las primas, un tío acomodado— y al gobernador regional.

Las relaciones familiares, la cuestión política y el ambiguo juego de un erotismo reprimido forman la salsa de una novela que contó con una estructura bien intuida y con un lenguaje cuyas ambigüedades y fracturas sintácticas no pueden disculparse como experimentación sino como torpezas de un primer ejercicio literario.

Sin embargo, allí en ese primer intento está ya Argenis Rodríguez: su concepción del mundo, su ideario político, sus obsesiones eróticas; el desligamiento como proceso desarraigante que lo llevará, primero, a romper con su familia como anuncio de rompimientos posteriores fáciles de seguir en sus relatos; está allí, también, la ambición de escribir puesta por encima de todas las cosas; un secreto terror a la pobreza y la necesidad apremiante de acudir al autoestímulo, al autoelogio, a la comparación de su dolor con dolores ilustres, necesidad de inflar el pecho, de exprimir el coraje de todas sus membranas para oponer todo eso a la desesperanza, para combatir miedos muy hondos y para seguir, como Julián Sorel, el viaje duro y terrible, pero fascinante, hacia la gloria, hacia el triunfo soñado desde una oscura pensión de Las Mercedes y alimentado en días de hambre caraqueña y de hartazgos de lectura en la Biblioteca Nacional.

Tal es el esquema de un tormento y de una ambición que no cede. Argenis ha sacrificado amores y amistades a su afán de escribir. Como un personaje típico de náusea, anda por todos lados a la caza de sus temas, a tal punto que su ideal de vivir para escribir se le vuelca, por afán de escrituras, en la monstruosa tendencia a convertir en letra todo lo que toca. Dije que todo eso se asoma en *El tumulto*, y es cierto. Aumentarán sus lecturas, se ampliará su visión del mundo con viajes y relaciones políticas y literarias, atravesará su vida la experiencia guerrillera hasta la desertión por él mismo relatada, y superará las torpezas del primer lenguaje; pero su vida y sus letras estarán bajo el

signo stendhaliano de su primera salida, aun cuando el propio Argenis nos hable de otros signos.

En la línea del novelar que comentamos está su última obra —*Gritando su agonía*—, y un poco también *La fiesta del embajador*, si no fuera porque el narrador, en esta última, se coloca un poco de soslayo para destacar mejor las caricaturas de la burocracia diplomática que tan cruelmente expone ante el lector. Y debo volver aquí al señalamiento de aquella característica de incorporar personajes conocidos en nuestros medios políticos y literarios, casi sin variar sus nombres e insinuándolos, al mundo imaginario que el autor construye, con lo cual se logra un resultado híbrido que nos atrae unas veces por las virtudes legítimas del relato y otras por el gusto malsano de identificar el blanco de la maledicencia. Y así van las letras de Argenis, como las de Arentino, como las de Peyrefitte, como las de Pío Gil: aguas turbulentas con materias viscerales movidas por una increíble armonía del odio, la envidia y el amor:

Sin dinero para pagarme una fulana, sin audiencia para entrar a parte alguna, mi vida me parecía miserable, apartada, y en el sentido estricto de la palabra: *pobre*, una palabra que odié al principio y que solo adquirió sentido para mí cuando leí a Rilke y a Dostoievski (p. 37).

Gritando su agonía es un libro inorgánico que tanta cabida tiene entre las novelas-confesión como en esa otra línea temática cultivada por el autor en sus trabajos *Entre las breñas* (La Muralla, Caracas, 1964) y *Donde los ríos se bifurcan* (La Muralla, Caracas, 1965), según se advierte en el capítulo respectivo. Digo inorgánico, no porque quiera aplicarle un prejuicio estructural o porque yo pretenda saber lo que el autor tenía que hacer, sino por los procedimientos de un *collage* (prensa, avisos, radio) que suele disolverse en alternancias aforísticas y epigramáticas o en el simple recurso de las notas de diario. Cruzan el cielo tormentoso de esta literatura de mordisco, de esta escritura

gimiente y agónica, relámpagos de Ibsen, de Rabelais, de Freud, de Dostoievski, de Lautréamont... y hasta de Mallea. Sin que el autor llegue a aceptarlo, y a pesar de sus rencores, en la descripción de ciertos ambientes caraqueños y de ciertos conflictos y desazones entre adolescencia y juventud, hay una clara correspondencia con *Los habitantes* de Salvador Garmendia.

Escritor polémico, no tanto por sus narraciones cuanto por sus artículos irritantes, por sus declaraciones provocadoras y por la bien administrada amenaza de su Diario, Argenis Rodríguez ha conseguido en parte lo que se propone, pero solo en parte. En diez años ha escrito más y mejor que otros, ha logrado interesar a gente seria y ha logrado escandalizar y hacer rabiar. Puede que hasta logre la paliza por él mismo anunciada. Pero él sabe muy bien, porque sobre ese punto no se ha engañado jamás a sí mismo, aun cuando le agrada engañar a Narciso, que su ambición mayor, esa que viene fogueándolo desde su adolescencia, es la de ser uno de los primeros en la narrativa de su país y de su continente. En cuanto a lo primero, todavía no ha superado a sus dos grandes rivales —Salvador Garmendia y Adriano González León—; en cuanto a lo segundo, allí está planteado para su estilo, para la ferocidad de su estilo, el reto de ese gran *satiricón* que nadie ha escrito aún en América Latina.

LAURA ANTILLANO

Y me siento nido de palabras, de cosas vistas, de amargura,
tristeza, sonrisa, llanto, gesto, grito y canción.

(Laura Antillano, *La muerte del monstruo come-piedra*,
Monte Ávila, Caracas, 1971, p. 125)

Laura Antillano, muy joven —¿veinte años?—, es realmente un caso prematuro de buena escritura y de firme vocación literaria, acaso celebrada con exceso que me imagino nada grato para una autora cuya posición es contraria al estrellato publicitario.

Necesito comenzar esta nota con su primer libro, *La bella época* (Monte Ávila, Caracas, 1969), una serie de relatos de tono evocador, escritos con sencillez de apuntes de colegiala, sobre episodios de infancia y de adolescencia. Son visiones de retorno, desligadas solo en apariencia: figuras desteñidas —la abuela, una época allá lejos y tan cerca— en contraste con una época violenta y una juventud subversiva. Hay un desligamiento sentimental, una escritura del desarraigo, una ironía suave y nostálgica que nos hace recordar a Teresa de la Parra (*Ifigenia*) en una generación lejana, y a Rodolfo Izaguirre (*Alacranes*) en una más próxima. Pero en el libro alienta una rebeldía muy distinta de la vencida subversión de Teresa de la Parra: «Algo tiene que reventar» es la consigna de una generación que ha confiado en la violencia.

Encuentro un estilo descriptivo-evocativo mediante acumulación de objetos que definen un momento o una época. Acumulación enhebrada por la reiteración del sujeto que la ubica en el tiempo vital:

La fuente, el niño ante la fuente, el niño sentado en la fuente,
el niño caminando en la fuente, con los overoles azules, con la
cabeza llena de rizos.

El niño con el violín de hojalata.

El caballo de madera, el niño con su sombrero sobre el caballo
de madera.

Se encomienda a los objetos la convocatoria de su circunstancia humana. «Los pocillos verde-olivo, té con limón por las noches». O de este modo: la circunstancia convoca al nombre y al tiempo. Peligro: la monotonía enumerativa, el descoyuntamiento.

En este libro —a diferencia de lo que sucederá en el segundo— la violencia subversiva está por allí, a la sordina. Sin mucho entusiasmo: se siente como un deber aceptado, insoslayable («cada equipo fue a cumplir su labor»). Estas actividades rompen la rutina y justifican un poco la existencia; pero la costumbre y lo de siempre se defienden y vuelven, y la vida heroica

se reduce a un activismo un tanto impuesto, a una paradójica alienación de adentro hacia afuera.

«La exhumación» me gusta, entre otros. Es un hermoso cuento en amarillo. El cuento de la niña enferma que ve jugar a los otros niños, que no participa de la alegría del mundo y que desde una ventana del hospital, allá en lo alto, observa el trajín de la vida en las calles, como una comedia que no le pertenece: «Abajo todo es pequeño, ajeno, como una obra teatral en un gran escenario». Falla en la construcción algunas veces («serías otro niño distinto hasta en la manera de peinarse», p. 85; «Me acerqué al grupo. De sí misma no me dijeron gran cosa», p. 39); en el sentido, otras («un rostro sin expresión, solamente huraño, cansado, hostil, no sé si encontraría algo, solo miraba sus gestos», p. 26), y muy pocas, en la elegancia («la situación de inmovilidad debe haberle hecho perder la sensibilidad sensorial», p. 42).

Frente a estas minucias, Laura Antillano domina una prosa conmovedora por la sencillez, por la ternura hacia el dolor del mundo y por la ausencia de melodrama. Esa gracia viene de un poder sugerente en el cual lo objetivo —la palabra en sí— se entrega organizándose en las fronteras de un mundo que está más al fondo y escondido:

El flotante sonido de los pasos, los ojos de la mujer rodeados de círculos oscuros, y unas pocas monedas húmedas sobre la mesa, formaban las noches (p. 92).

El procedimiento, en *La bella época*, consiste en lo siguiente: un episodio de la niñez o de la adolescencia (casa, calle o colegio) sirve de punto de partida para un desarrollo que puede ser coloquial («suponte que se sentaron los dos allí...»), de reportaje o notas impresionistas en disposición de contrapunto («La imagen», «La zona») o de simple enumeración evocadora, casi objetal, si no fuera por la selección rigurosamente emotiva. El resultado es nostalgia, melancolía y bella época, es decir, contraste doloroso y vinculación temporal de la ceniza

y el fuego: conciencia de la oscuridad, constatación de la muerte, desarraigo y continuidad en el oficio de vivir.

El monstruo come-piedra es la novela de Laura Antillano, su primera novela hasta hoy. El punto de vista coloquial y en primera persona se hacen predominantes ahora, en narración larga de riesgo novelístico. Creo que *Piedra de mar* de Massiani tiene algo que ver con la decisión de la autora; y naturalmente, el clima de literatura contestataria que vivimos y del cual ya participaba *La bella época*. Lo que primero fue germen ahora es envión, y lo que se insinuaba como charla, ahora es locuacidad abierta:

...siempre me pasa, comienzo por un lado, y me pierdo por otro, papá ya no quiere oírme, dice: «Ah no chica, así no, termina una cosa y pasa a otra», pero no puedo, vale, juro que no puedo, es eso de lo que hablaba, los veinte siglos encima, los minutos llenos de cosas, la loquera, el caos mental, y no soy yo sola, me he dado cuenta, todos somos un poco sopa de letras... (p. 30).

Y tiene razón el padre, porque el relato se corta y salta de aquí para allá, siguiendo forzosamente un asociacionismo simple de apariencia casual. Toda una trampa del «a propósito de...» en que la espontaneidad y la frescura (el desparpajo, etc.) quedan atados a un mecanismo de recuerdos provocados un poco al modo de esos programas radiales de chistes que un buen conversador va encadenando con eslabones de toque semejante, aunque de asunto bien distinto:

Me meto las manos en los bolsillos y sigo caminando. Ahí está la perfumería, qué curiosas son las perfumerías, esta es muy grande, se lleva casi una cuadra; pego mi nariz al cristal y tapo la luz lateral con mis manos, está llena de señoras, las señoras son un determinado tipo de mujeres, las señoritas otro, y las muchachas otro, yo quiero ser muchacha... (p. 36).

A este tipo de artificio me refería cuando hablé, en la nota sobre Massiani, de la retórica a la cual va conduciendo el recurso coloquial

y la novela-charla cuando el autor se deja llevar por la onda fácil. Laura Antillano en su novela llega, a veces, a un recargo de cuyo tedio nos salva la simpatía que la propia autora despierta aun cuando abuse de la charla: entonces deja de interesar lo que dice, pero interesa y conmueve ella, su inquieta figura sobre el mundo, su capacidad de amar, su melancolía, su reclinada desesperanza a pesar del coraje con que se afana hacia una solidaridad que apenas la sustenta.

No hay una estructura novelística, y ya vemos que tal ausencia es un rasgo casi común a esta manera de narrar: no le interesa al narrador atarse a esquemas previos y asume el contar como una aventura, como una caminata con encuentros inesperados, como un escribir que es el vivir, como un irse reflejando en el río cuya ribera se remonta, así es. El libro no tiene más unidad que la del tono de conversación, de inacabable confianza en la cual una personalidad inconforme y rebelde va dejando la huella de su rompimiento con lo convencional (con lo «cuchi»), con lo adaptado, con lo integrado sartreanamente al engranaje y, al mismo tiempo, va perfilando una visión del mundo más solidaria con los explotados y humillados, más identificada con la acción para cambiar las cosas, más participante y más comprometida. Hay una fuerza poética que surge, precisamente, de la relación conmovedora con las cosas marginales u olvidadas.

Aquella charla de que hablábamos se detiene, de pronto, en *La muerte del monstruo come-piedra*, cuyo desarrollo cambia de punto de vista en la última parte, en la cual un tratamiento de segunda persona —uno de los más difíciles— sustenta una gravedad literaria casi contrastante con la primera parte. Me parece un acierto, en todo caso me convence la sensibilidad de la autora que sintió la necesidad de variar la forma allí donde se lo exigía un nuevo contenido. A ver si me explico: toda la primera parte está regida por un sentimiento trágico del vivir. La herencia cultural, ese mundo que los adultos quieren imponer, la represión policial y la frialdad y el desdén de una sociedad que mira a estos jóvenes como a gente sospechosa, peligrosa, casi delincuente, imponen una

coraza, una resistencia, una necesidad de diferenciación y de combate que se aceptan y se encarnan como un héroe trágico aceptaba su hado, como mandato de los dioses, como destino de algún modo relacionado y correspondiente a la condición humana de aquel que estaba preparado o era capaz de asumirlo sin retroceder. Si saltamos de la mitología griega a la de los personajes de Laura Antillano, signados por la desesperanza en medio de su vocación de lucha («me canso de que no tenga límites la melancolía»), comprenderemos las consecuencias de cada asalto del monstruo come-piedra cuando sale del fondo de la tierra, donde habita *para reencarnar en algún victimario de la Tristeza*.

Dije que tal era el signo de la primera parte, esa del afinamiento y pasto de las muelas del juicio, la edad de la pureza, de las hazañas y de la amistad con la muerte. No concluye la vocación de lucha, ni el rechazo, ni la contestación, tampoco el compromiso (hablo de los auténticos). Pero algo va cambiando. Y, en medio de aquella melancolía sin límites, contra el cansancio y la soledad, rompe el egoísmo divino y la divina entrega de encontrarse a alguien y amarlo. Y a él le será confiada, en dote, la ciudad del dolor, y sus llaves le serán confiadas, todo en palabras, en las palabras de ese canto final con que Laura Antillano sepulta al monstruo come-piedra, lo obliga a reencarnar en la mejor poesía y a *compartir historias de piel y de relámpago*.

Y MÁS ALLÁ, TERESA DE LA PARRA

Yo sé mentir bastante bien cuando hablo,
no sé mentir cuando escribo.

(Teresa de la Parra, *Ifigenia*, en *Obras*, p. 31)

Toda esta literatura del hastío, de la confesión y de la charla que se escribe para no aburrirse, tiene un antecedente firme y tal vez único en América Latina: *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, novela

que se llamó originalmente *Diario de una señorita que se fastidia* y que cambió de título, no porque María Eugenia Alonso, la protagonista (o la Señorita), abandonara el fastidio, sino porque llegó a aceptarlo con la pagana caridad de Ifigenia o con la cristiana resignación de Santa Oliva. Lo cierto es que esta novela, recién publicada en 1924, circulaba y se agotaba en folletines de «Lectura Semanal» por ese sabor de decir las cosas como hablando, con las reiteraciones, los gagueos y los énfasis de un chisme fascinante.

Lo que más se le criticó en su tiempo es, para el lector de hoy, lo más legítimo: la irreverencia frente a lo consagrado. La ironía de su propia gente, el tremendismo ante una moral cuya rigidez era de muerte, y el humor, a veces juguetón y a veces negro, con que nos va entregando la imagen de una sociedad en transición: la sociedad terrateniente en decadencia, asaltada por la vulgaridad imponente del petróleo.

Y todo en una charla continua, en una confidencia de jovencita atrevida, con una gracia desbordante y con una lucidez a veces impertinente. En 1924, *Ifigenia* era un verdadero desafío tanto al costumbrismo de la vida como a las letras del costumbrismo. Que una muchacha hablara con tanto desenfado y que se burlara de una sociedad que la admiraba y la envidiaba debió ser intolerable para mucha gente de su clase y para mucha medianía literaria. No hay, sin embargo, venenos en este libro, ni sátira, ni mal humor: hay un decir sonriendo o riendo a carcajadas —como lo hacía la negra lavandera—, el cual se lleva por delante a las nulidades engréidas que, en su tiempo, administraban la palabra en fiestas y congresos.

El parentesco de *Ifigenia* con las novelas comentadas en este capítulo se establece por la doble vertiente del estilo y de la actitud o punto de vista de la autora. Hay una relación estilística por la espontaneidad de la charla: María Eugenia Alonso comienza por escribirle una carta a Cristina, su compañera de colegio en Europa; el tono es confidencial y de revelaciones íntimas, alternadas con digresiones de apariencia frívola que van, sin embargo, dando vida y movimiento al retrato psicológico.

La confidencia epistolar de la primera parte continúa con la confesión del diario íntimo y con notas coloquiales que mantienen el habla familiar de la novela. Esa textura se rompe algunas veces, sobre todo en la Parte IV, para dar paso a los enviones románticos del apóstrofe amoroso o metafísico cuya interferencia quebranta la tersa frescura del relato. Se trata de una concesión que la autora hace a su propia capacidad de análisis y de reflexión ardorosa, y de una devoción a aquellos discursos que Cervantes pone en mente y en boca de los despechados personajes que Don Quijote va encontrando en ventas y caminos.

«Lo que sorprende en la autora de *Ifigenia* —dice Francis de Miomandre en el prólogo a la obra— es este tino exquisito para expresar los sentimientos, esta moderación, este equilibrio, este tono de conversación familiar»; y, a renglón seguido, la confirma como «una confesión de salón», como «una confesión para sociedad escogida», solo que esto último lo desmiente el éxito popular del libro que se agotaba en los puestos de venta por entregas (folletines de la «Lectura Semanal»), porque a los lectores les gustaba un libro en que «la gente está hablando de verdad».

Con Teresa de la Parra entran lo cotidiano y lo banal en la narrativa venezolana, no como complemento de una teoría o como ilustración de una tesis, sino como materiales que el novelista incorpora existencialmente, como la reivindicación y descubrimiento vitales de un mundo hasta entonces marginado por una narrativa de altos coturnos sociológicos y de seriedad tan convencional como retórica. Vislumbra la caída de una clase —la aristocracia terrateniente de proceras raigambre— y su sustitución por otra —la burguesía del petróleo y de la burocracia—; registra los contextos de ese conflicto en los cambios urbanísticos: Teresa adelanta la Caracas de Meneses y se asoma a los barrios que dominará Garmendia; y desde su soledad literaria tiende un arco de contemporaneidad, y si se quiere de experimentación, que viene a enlazarse con el humorismo crítico y con el ánimo contestatario de la más reciente narrativa del país, esta del hastío que se confiesa porque ha cometido el

delito del vivir independiente, allí donde cualquier autonomía es subversiva.

No son novelas revolucionarias, entiéndase bien, son novelas que, en su tratamiento y tránsito por la vida cotidiana, nos dejan el testimonio de una rebeldía destinada a consumirse en su inconformidad individual. «Rebeldía de palabras» la llamó Teresa de la Parra para significar que Ifigenia, aun cuando proteste y se rebele, terminará aceptando heroicamente el sacrificio a que la condena su destino social. Rebeldía estacional, de espíritu y palabra, se me ocurre pensar al recorrer la elipse de estas narraciones de desacomodo existencial y rompimiento kafkiano que, no hallando o no creyendo en un destino solidario, alivian su iracundia en la catarsis de un lenguaje al mismo tiempo creador y vengativo. Como todo esto sucede cuando la vida está apenas arrancando en aquellos autores, creo justificado concluir diciendo que es negro el humor con que amanece.

Índice onomástico

- Abreu, José Vicente: 27, 175, 267, 280, 281, 282, 283, 286,
287, 291, 292, 298, 302, 307
- Acosta, Cecilio: 61, 190, 270
- Alegría, Fernando: 149
- Alfaro Calatrava, Tomás: 363
- Alizo, David: 28, 324, 325, 358
- Alvarado, Lisandro: 61, 190, 270
- Angarita Arvelo, Rafael: 118, 186, 275
- Antillano, Laura: 70, 217, 356, 358, 360, 361, 375, 377, 378,
379, 380
- Araujo, Orlando: 7
- Aray, Edmundo: 239
- Aretino, Giovanni: 374
- Argüello, Guillermo: 120
- Armas Alfonzo, Alfredo: 18, 29, 203, 205, 216, 221
- Arráiz, Antonio: 24, 64, 85, 88, 94, 142, 143, 145, 146, 147,
148, 149, 150, 151, 152, 153, 205, 206, 265, 275, 331, 366
- Arvelo Torrealba, Alberto: 154
- Asturias, Miguel Ángel: 11, 17, 18, 236, 243, 351
- Balza, José: 27, 209, 300, 307, 318, 349, 350, 351, 352, 353
- Balzac, Honorato de: 251
- Balzán, Freddy: 309
- Barnola, Pedro Pablo: 186
- Batista, Hugo: 307
- Beauvoir, Simone de: 14
- Bello, Andrés: 56, 57, 111, 190
- Berger, Yves: 14
- Berroeta, Pedro: 91, 344, 345, 346

- Blanco-Fombona, Rufino: 24, 58, 59, 60, 94, 189, 206, 324, 332
Borges, Jorge Luis: 11, 17, 18, 209, 251
Boulton, Alfredo: 314
Boyardo, Mateo María: 331
Bracho Montiel, Gabriel: 135
Bravo, Ramón: 322, 323
Brett Martínez, Alí: 310
Briceño, Arturo: 211
Britto García, Luis: 205, 298, 299, 300, 305, 306, 344, 350
Bruzual, Narcisa: 256
Bullrich, Sylvina: 141
Cadenas, Rafael: 239, 260
Calder, Nigel: 15
Caldera, Rafael: 101, 280
Calzadilla, Juan: 239
Camus, Albert: 44, 319
Carpentier, Alejo: 11, 17, 18, 147, 315, 351
Carrera, Gustavo Luis: 134, 293, 294, 296, 307
Carvajal de Arocha, Mercedes: 262
Cassou, Jean: 17
Castañón, José Manuel: 328
Castellanos, Juan de: 7, 203, 221
Castillo Arráez, Alberto: 277
Castro Leiva, Luis: 94
Castro, Cipriano: 60, 182, 272
Castro, Luis Rafael: 85, 363
Catalá, José Agustín: 280, 281, 284
Cervantes, Miguel de: 51, 251, 252, 330, 382
Chacón, Alfredo: 310
Chateaubriand, Francisco Renato: 180
Codazzi, Agustín: 113
Coll, Pedro Emilio: 29, 186
Contramaestre, Carlos: 239
Correa, Luis: 310
Cortázar, Julio: 11, 16, 18, 167, 251, 330, 350

- Crema, Edoardo: 150, 186, 328
Croce, Arturo: 24, 97, 211, 215, 216
Cuesta y Cuesta, Alfonso: 327
Dávalos, Baica: 27, 326
De la Plaza, Salvador: 272, 273
De León, Juan Francisco: 248
De Lima, Héctor: 28, 305, 307
De Sola, Irma: 256
Descartes, René: 35
Di Prisco, Rafael: 186, 323, 367
Díaz del Castillo, Bernal: 106, 291
Díaz Rodríguez, Manuel: 24, 58, 59, 60, 63, 94, 96, 101,
147, 149, 181, 189, 191, 314, 330
Domínguez, Pablo: 321
Dominici, Pedro César: 189
Donoso, José: 18
Dorante, Carlos: 323
Dos Passos, John: 361
Dostoievski, Fedor: 13, 145, 156, 361, 370, 374, 375
Duno, Victoria: 309
Durán, Armando: 322
Echeverría, Esteban: 174
Fabbiani Ruiz, José: 91, 276, 316, 317, 318, 361, 364
Fanon, Frantz: 288
Faulkner, William: 23, 24, 88, 217, 243
Fellini, Federico: 167
Fernández, Braulio: 203
Ferrero, Cristina: 256
France, Anatole: 331
Freud, Sigmund: 51, 375
Frías, Carlos Eduardo: 85, 89, 90, 91, 344
Fuentes, Carlos: 11, 16, 18, 243, 327, 350
Gabaldón Márquez, Joaquín: 324, 328
Gallegos, Rómulo: 8, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 51, 56, 59,
60, 61, 62, 63, 70, 86, 87, 93, 94, 95, 96, 105, 106, 111,

- 120, 135, 140, 141, 151, 152, 155, 158, 167, 179, 181,
 185, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 209, 210, 211, 213,
 216, 220, 222, 233, 239, 243, 249, 251, 252, 262, 270,
 275, 276, 311, 339, 366
- García Mackle, Miguel: 239
- García Márquez, Gabriel: 11, 18, 26, 167, 172, 289, 291
- García de Quevedo, José Heriberto: 58
- Garmendia, Julio: 29, 330, 331, 332, 335, 363
- Garmendia, Salvador: 18, 22, 23, 27, 31, 58, 63, 64, 65, 66,
 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 216,
 252, 288, 322, 329, 337, 362, 375, 382
- Gasca, Eduardo: 175, 301, 309
- Gide, André: 250, 361, 363, 365
- Gil Fortoul, José: 270
- Gil, Pío: 60, 189, 298, 303, 374
- Goethe, Johann Wolfgang: 40, 289
- Gómez, Juan Vicente: 24, 60, 94, 100, 138, 144, 152, 153,
 159, 182, 183, 184, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277,
 280, 282
- González León, Adriano: 18, 23, 25, 27, 29, 57, 167, 175,
 205, 216, 238, 239, 242, 243, 252, 289, 296, 323, 324,
 327, 350, 375
- González Vegas, Carlos: 323
- González, Daniel: 238
- González, Juan Vicente: 116, 303
- Gouverneur, Livia: 288
- Goytisoló, Juan: 12, 16
- Guaramato, Oscar: 329, 347
- Guédez, Jesús: 239, 240
- Guerrero, Luis Beltrán: 118, 119
- Guerrero, Mary: 355
- Guevara, Mireya: 256
- Guillent Pérez, J.R.: 22
- Guimaraes Rosa, Augusto: 11, 17, 18, 171, 250, 350, 351

- Gumilla, José: 203
Hesse, Hermann: 40, 363, 365
Himiob, Nelson: 275, 276, 311, 316, 366
Hoffman, E.T.A.: 330
Homero: 51
Huxley, Aldous: 13, 294, 363, 365
Icaza, Jorge: 251
Irazábal, Carlos: 274
Isaacs, Jorge: 186, 187
Izaguirre, Enrique: 296, 297, 298
Izaguirre, Rodolfo: 23, 24, 25, 27, 318, 319, 376
Jáuregui, Julio: 121, 323
Joyce, James: 23, 40, 44, 51, 88, 250, 351, 357, 361, 363, 365
Kafka, Franz: 13, 22, 23, 24, 51, 88, 361
Key Ayala, Santiago: 186
Koyinov, Vadim: 13
Labana Cordero, Luis: 292, 309
Lamartine, Alfonso de: 180
Larralde, Trina: 256
Larrazábal Henríquez, Oswaldo: 117, 121
Lautréamont, conde de: 289, 361, 363, 375
Lawrence, David Herbert: 13, 294, 361, 363, 365
León, Carlos Augusto: 120
León, Jesús Alberto: 298, 306
Lewis, Oscar: 14
Lezama Lima, José: 17, 350
Liscano, Juan: 22, 24, 146, 199, 257
Loges, Christian: 277
López Contreras, Eleazar: 100, 101, 274
López, Casto Fulgencio: 99
Lovera, Alberto: 292, 308
Lukács, György: 13, 227
Machado, Gustavo: 101, 271, 272, 273
Magallanes, Manuel Vicente: 277

- Malavé Mata, Héctor: 294, 295, 296, 307, 323
Maldonado, Samuel Darío: 189, 314
Mallea, Eduardo: 217, 221, 294, 296, 365, 375
Mancera Galletti, Ángel: 119, 206, 211, 213, 214
Mann, Thomas: 40, 51, 363
Maquiavelo, Nicolo: 331
Marciano, Alecia: 256
Marcuse, Herbert: 33
Mariño-Palacio, Andrés: 70, 216, 362, 363, 364, 365, 366
Márquez Salas, Antonio: 29, 203, 216, 217, 218, 219, 220,
221, 243, 295, 323, 361
Martí, José: 190
Martín, Américo: 289
Marx, Carlos: 33, 274
Massiani, Francisco: 27, 28, 70, 74, 217, 306, 308, 325, 358,
361, 362, 368, 369, 371, 378
Mata, Humberto: 356
Medina Angarita, Isaías: 100, 275
Medina, José Ramón: 206
Meneses, Guillermo: 18, 24, 28, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 63, 64,
65, 67, 70, 72, 76, 87, 88, 89, 105, 159, 173, 176, 177,
178, 205, 206, 210, 218, 222, 275, 276, 308, 312, 316,
318, 330, 336, 338, 345, 357, 361, 364, 382
Miliani, Domingo: 93, 103, 104, 324, 325, 329
Miller, Arthur: 361
Miomandre, Francis de: 382
Morales, Lourdes: 256
Morales, Víctor Hugo: 310
Moreno Colmenares, José: 307
Mujica, Héctor: 294, 295, 296, 298, 307
Muñoz, Enrique: 277
Muñoz, Rafael José: 239, 240
Nixon, Richard: 280
Noguera, Carlos: 28, 175, 300, 306, 308, 325, 327, 350

- Núñez, Enrique Bernardo: 24, 87, 94, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 129, 133, 134, 149, 150, 178, 209, 275, 330, 332, 363
- Olivieri, Ligia: 239, 298
- Onetti, Jorge: 17, 18, 26, 72
- Onetti, Juan Carlos: 17, 26, 72
- Orihuela, Augusto Germán: 120
- Oropesa, Juan: 86, 276
- Ortega y Gasset, José: 13, 32
- Otero Silva, Miguel: 22, 24, 27, 64, 85, 88, 89, 135, 140, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 205, 206, 210, 249, 272, 273, 274, 275, 276, 289, 290, 298, 316, 344
- Ovalles, Caupolicán: 203, 239, 240
- Oviedo y Baños, José: 57, 203
- Padrón, Julián: 135, 211, 213, 215, 257
- Palacios, Antonia: 256, 310, 312, 314, 315
- Palacios, Lucila: 255, 256, 262, 266, 277
- Pardo, Miguel Eduardo: 303
- Paredes, Pedro Pablo: 315
- Parra, Teresa de la: 8, 24, 58, 60, 63, 70, 120, 181, 255, 256, 257, 288, 311, 361, 362, 376, 380, 382, 383
- Pavese, Cesare: 361, 368
- Paz Castillo, Fernando: 25, 61
- Pérez Guevara, Ada: 256, 366
- Pérez Jiménez, Marcos: 271, 275, 280, 281, 282, 301
- Pérez Perdomo, Francisco: 66, 75, 78, 238, 239
- Pérez, Carlos Andrés: 288
- Petkoff, Luben: 288
- Petkoff, Teodoro: 310
- Peyrefitte, Jean: 374
- Picón Salas, Mariano: 22, 186, 206, 276, 314, 344
- Pineda, Rafael: 363, 365
- Planchart, Julio: 186

- Pocaterra, José Rafael: 24, 27, 29, 58, 101, 144, 189, 206,
271, 272, 282, 318, 324, 332, 361, 363, 366
- Poe, Edgar Allan: 330
- Prasel, Salvador: 327
- Prebisch, Raúl: 167
- Proust, Marcel: 41, 51, 88, 237
- Puig, Manuel: 17, 18
- Quevedo y Villegas, Francisco de: 368, 392
- Quiroga, Horacio: 109, 330, 340
- Rama, Ángel: 19, 26
- Ramírez Faría, Carlos: 322
- Rangel, Domingo Alberto: 301, 302, 303
- Rangel, José Vicente: 292, 308, 309
- Read, Herbert: 15
- Reverón, Armando: 52, 289
- Rial, José Antonio: 262, 328
- Ricardou, Jean: 14
- Rilke, Rainer María: 361, 374
- Rimbaud, Arthur: 361, 363
- Rivas Mijares, Humberto: 321, 322
- Robbe-Grillet, Alain: 13, 251, 327, 351
- Rodríguez Monegal, Emir: 19, 26, 193, 194
- Rodríguez, Argenis: 70, 217, 292, 358, 360, 362, 372, 373,
375
- Rodríguez, Renato: 28, 70, 325, 358, 367, 368, 369, 371
- Rojas, Arístides: 113, 259, 265, 317
- Romains, Jules: 152, 199
- Romero García, Manuel Vicente: 59, 181, 186, 193, 199
- Rubén Darío: 147, 175
- Rulfo, Juan: 16, 17, 18, 129, 243
- Russo, Nery: 256
- Sábato, Ernesto: 11, 17
- Sáez Mérida, Simón: 289, 291, 301, 302
- Salazar Domínguez, José: 86, 89, 91
- Sambrano Urdaneta, Oscar: 141, 324

- Sanoja Hernández, Jesús: 115, 121, 239, 310
Santos Urriola, José: 27, 304, 307
Sarduy, Severo: 17, 18, 253, 289
Sarmiento, Domingo Faustino: 58, 61, 190
Sarraute, Nathalie: 74, 252
Sartre, Jean-Paul: 13, 14, 32, 74, 289
Sassone, Helena: 328, 355
Sastre, Alfonso: 12
Schizman, Mario: 27
Semprum, Jesús: 186, 330, 332
Shelley, Percy Bysshe: 331
Silva Díaz, Agustín: 85
Solyenitzin, Alexander: 289
Sotillo, Pedro: 89, 91
Stempel París, Antonio: 277
Stolk, Gloria: 255, 256, 258, 260, 261, 262, 365
Sucre, Guillermo: 22, 111, 121, 194, 239
Tolstoi, León: 13, 51, 249, 289
Torrealba Silva, Virgilio: 298
Tosta García, Francisco: 298
Track, Eduardo: 355
Trejo, Oswaldo: 27, 353, 354, 355
Trujillo, Manuel: 308, 316, 324, 358
Unamuno, Miguel de: 315
Urbaneja Achelpohl, Luis: 24, 58, 59, 60, 94, 186, 189, 366
Urbina, Rafael Simón: 272, 273
Urreola, José Santos: 304, 307
Úslar Pietri, Arturo: 17, 22, 24, 29, 63, 85, 86, 89, 90, 92,
93, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 118,
120, 156, 158, 178, 186, 199, 205, 206, 210, 243, 315,
345, 363, 366
Valera, Raúl: 321
Valle-Inclán, Ramón María del: 44, 60, 249, 250
Vallenilla Lanz, Laureano: 95, 96, 270
Vargas Llosa, Mario: 11, 16, 18, 26, 194, 202, 350

- Vargas Vila, José María: 303
Vélez de Guevara, Luis: 331
Venegas Filardo, Pascual: 118
Víctor Hugo: 289, 310
Villafañe, Javier: 328
Whitman, Walt: 142
Woolf, Virginia: 361
Zago, Ángela: 310
Zárraga, Rafael: 323
Zola, Emilio: 51
Zumeta, César: 270

Índice

Advertencia	7
A confesión de parte...	9
Introducción	11
Auge internacional de la narrativa hispanoamericana	11
¿Qué pasa en Venezuela?	20
CAPÍTULO I	
De Guillermo Meneses a Salvador Garmendia	31
La narrativa de Guillermo Meneses	31
<i>Estructuras narrativas</i>	35
<i>Novela de formación</i>	40
<i>El juego de la muñeca rusa</i>	45
<i>Cómo escribe Guillermo Meneses</i>	51
De Caracas la gentil a Caracas la horrible	56
<i>Una literatura metropolitana</i>	56
<i>El modelo criollista</i>	58
<i>Idealismo positivista entre Castro y Gómez</i>	60
<i>Un golpe de estado literario</i>	62
<i>De Guillermo Meneses a Salvador Garmendia</i>	63
Las malas vidas de Salvador Garmendia	66
<i>Un hombre ante un espejo, y todo roto</i>	66
<i>La piel de la ciudad</i>	70
<i>La mala vida</i>	72
CAPÍTULO II	
Seis autores en busca de su expresión	83
El mensaje de <i>Válvula</i>	83
Hacia una nueva novela	86

Tres cuentos precursores	89
«Los caminos nocturnos»	89
«Canícula»	90
«Santelmo»	91
Lo que nos ha dado Úslar Pietri	92
El legado de Enrique Bernardo Núñez	110
<i>Cubagua</i>	117
<i>La Galera de Tiberio</i>	129
Elipse de una ambición de contar: Díaz Sánchez	134
Las contradicciones de Antonio Arráiz	142
<i>Este es un libro brutal</i>	143
<i>El mar es como un potro</i>	146
<i>Una novela tardía</i>	151
Qué buscaba Miguel Otero Silva	154
<i>De Fiebre a Casas muertas</i>	155
<i>Del país agrario al país petrolero</i>	157
<i>Una novela de violencia</i>	161
<i>Tres elegías verdaderas y una muerte falsa</i>	165
<i>Lo que Miguel buscaba</i>	169
<i>Victorino Pérez</i>	173
<i>Victorino Peralta</i>	174
<i>Victorino Perdomo</i>	174
<i>Canción de otoño en primavera</i>	175
De nuevo, Meneses	176
CAPÍTULO III	
Rómulo Gallegos: mito y realidad	179
De cómo el siglo XIX vivió 136 años	179
Gallegos antes de <i>Doña Bárbara</i>	186
En <i>Doña Bárbara</i>	193
<i>Después de Doña Bárbara</i>	197
El legado de Rómulo Gallegos	199
CAPÍTULO IV	
Entre Rómulo Gallegos y Alfredo Armas Alfonzo	203
¿Hasta cuándo <i>Peonía</i> ?	203
¿Podemos hablar de «galleguianos»?	209
El hombre y su verde caballo	216
Los cuentos de la muerte	221

CAPÍTULO V	
De <i>Las hogueras más altas</i> a <i>País portátil</i>	227
Medio día en la vida de Andrés Barazarte	227
<i>Las hogueras más altas</i>	230
<i>Asfalto-Infierno</i>	238
Otros antecedentes literarios	243
La estructura y el lenguaje	245
Conclusión	253
CAPÍTULO VI	
De Teresa de la Parra a la señora Stolk	255
Las novelas de Gloria Stolk	258
Lucila Palacios	262
CAPÍTULO VII	
Contando con ira	267
Contextos históricos de la violencia	267
De Gómez a Pérez Jiménez	271
La década violenta	277
Los trabajos de José Vicente Abreu	280
Competencia imperfecta en el mercado de la violencia	288
<i>Argenis Rodríguez</i>	292
<i>Gustavo Luis Carrera</i>	293
<i>Héctor Mujica</i>	294
<i>Héctor Malavé Mata</i>	295
<i>Enrique Izaguirre</i>	297
<i>Jesús Alberto León</i>	298
<i>Luis Britto García</i>	298
Relatos del camino largo	301
<i>Dos novelistas políticos o dos políticos novelistas</i>	301
<i>La hora más oscura</i>	304
<i>Cuentos al sur de la prisión</i>	305
<i>Historias de la calle Lincoln</i>	306
Coda final con autocrítica	307

CAPÍTULO VIII	
Contando con <i>saudade</i>	311
Antonia Palacios	311
De Fabbiani Ruiz, la dolida infancia	316
Rodolfo Izaguirre	318
CAPÍTULO IX	
En el país de los cuentos	321
Enderezando la carga en el camino	321
Dicen que hay una escuela trujillana	324
<i>Comencemos con David Alizo</i>	324
<i>Sigamos con Domingo Miliani</i>	325
Los que vinieron a contar	326
CAPÍTULO X	
Lejos del mundanal ruido	329
En busca del reino perdido	329
La lección de Díaz Solís	336
Cuando Pedro Berroeta escribe	344
Guaramato no habla pero escribe	347
CAPÍTULO XI	
Letras para armar	349
José Balza	349
Otras experiencias	353
CAPÍTULO XII	
Negro es el humor con que amanece	
Novelas-confesión y crónicas de hastío	357
Definición y contextos	357
Rasgos de estilo	360
Al Este, Andrés Mariño-Palacio (1927-1949-1966)	366
<i>Al sur del Equanil</i>	367
<i>Piedra de mar</i>	368
<i>Gritando su agonía</i>	372
Laura Antillano	375
Y más allá, Teresa de la Parra	380

Narrativa venezolana contemporánea
se terminó de imprimir
en octubre de 2018
en los talleres de la FUNDACIÓN
IMPRESA DE LA CULTURA
Caracas, Venezuela.
Son 2 500 ejemplares.

