

1997

## Razón y sinrazón del relato venezolano (1970-1995)

Antonio Lopez Ortega

---

### Citas recomendadas

Ortega, Antonio Lopez (Otoño-Primavera 1997) "Razón y sinrazón del relato venezolano (1970-1995)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 14.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/14>

## RAZON Y SINRAZON DEL RELATO VENEZOLANO (1970-1995)

Antonio López Ortega

De cara a cualquier panorama que se quiera establecer de la cuentística venezolana de los últimos veinticinco años, la fecha de 1945 luce como un año emblemático. La producción narrativa de los autores cuyo nacimiento se ubica antes de 1945 se enmarca en las postrimerías de la década de los años 60, quizás como el último aliento expresivo que tuvo la llamada “generación del 58”, a la que pertenecieron, entre otros, autores como Salvador Garmendia y Adriano González León. Es el caso, por ejemplo, de narradores como Luis Britto García (1940) y José Balza (1939), cuyo legado creador ha sido tan decisivo y referencial para las nuevas generaciones. Libros de cuentos como *Los fugitivos* (1964) de Britto García o *Ejercicios narrativos* (1967) de Balza retienen aún lo que podríamos llamar un aliento de época, si bien, por otro lado, abren nuevos caminos a la formulación narrativa del momento. Los autores que, en cambio, acuñan en sus fichas biográficas como año de nacimiento más remoto el de 1945, comienzan a publicar sus obras de 1970 en adelante. Es el caso, por ejemplo, de Ednodio Quintero (1947), de Humberto Mata (1949), de Laura Antillano (1950) o de Gabriel Jiménez Emán (1950), por sólo nombrar algunos de los más representativos.

A caballo entre los estertores de la llamada “década convulsa” y la de los años 70, la obra narrativa de Britto García y de Balza hereda cierta dosis del compromiso político de la época para ampliarse de inmediato en pos de reformulaciones formales. Es conocida la desconfianza que Balza experimenta ante las fórmulas “cuento” o “relato” para acuñar la muy personal de “ejercicio narrativo” — un síntoma extremo, sin duda, de las búsquedas de la época. Es igualmente conocida la revolución formal que

impone *Rajatabla* (1970), el segundo libro de relatos de Britto García, en el **corpus** de la cuentística venezolana de los últimos tiempos. Pero ambas apuestas, debo decir, pueden inscribirse en el concierto de proposiciones que arrojó una década prodigiosa en cuanto a variables innovadoras. Las obras más recientes de Britto García y de Balza dan cuenta de una evolución artística sorprendente pero, en el punto más osado o extremo de su experimentalismo, de su apuesta formal, siguen manteniendo un diálogo con la de los autores que los preceden.

Esta dinámica de orden dialéctico, en la que los hijos hablan con los padres (así sea para insultarlos o negarlos), pareciera desaparecer a partir de los años 70. En efecto, no se sabe con quién o quiénes dialogan ese grupo vasto de cuentistas que irrumpe en el escenario de la narrativa venezolana a partir de 1970. Ni negación ni afirmación; apenas ruptura de una continuidad. La nueva hora es una hora escéptica, huérfana, que desconfía de los modelos. En un extremo, la falta de lecturas, cuando no de propósitos; en el otro, el exceso de orgullo, la autosuficiencia. Momento autárquico por excelencia, el fenómeno quizás tenga sus raíces en el exceso peso que tuvo el correlato en la década anterior. Todo ejercicio creador en los años 60, toda transfiguración, parecía, en efecto, responder, ya fuere por afinidad u oposición, a la Historia: Salvador Garmendia describiendo a los “pequeños seres” de la ciudad (ese ahora llamado “nuevo escenario del sentido”), Juan Calzadilla enajenando su conciencia con las voces de los orates y de “los amantes sin domicilio fijo”, Francisco Pérez Perdomo recuperando en sus fantasmas el paraíso perdido de la infancia, Ramón Palomares refugiándose en el habla campesina y oponiéndola poéticamente al vértigo de los nuevos tiempos. El correlato imponía manifiestos y descifraba estéticas, hacía del compromiso ideológico el sustrato referencial, el resorte que impulsaba la expresión literaria.

Panorama opuesto es el que sobreviene a partir de 1970. Los nuevos cuentistas no afirman ni rechazan a sus predecesores; sencillamente no dialogan con ellos. La estrecha vinculación entre creación e Historia se rompe (Salvador Garmendia ha hablado recientemente de “la disolución del compromiso”) para dar paso a postulados estéticos que sólo parecen responder a las pulsiones literarias. Conviven acá tantas corrientes como escuelas. En los inicios del período, señas de identidad como el experimentalismo, el textualismo, la brevedad de los formatos, la irrupción de la poesía en el cuerpo del relato, el desinterés por la historia, son algunas de las variables visibles, variables que, al cabo de los años, dan a paso a otras que proclaman más bien la recuperación de la historia, la necesidad de **contar** por encima de todas las tentaciones de experimentación formal. Más que enumerar tendencias, nos interesa rastrear una pulsión que no parece conformarse con sus propios hallazgos. Me refiero a la que exponen un grupo novísimo de narradores al interesarse por la exploración de líneas temáticas como los

mundos marginales, los paisajes de la subjetividad o las hablas periféricas. El entorno deja de ser objeto para convertirse en terreno campal de la subjetividad. Si se quiere, hay allí una vuelta inconsciente a un programa ideológico, en el mejor sentido del término; una necesidad de darle sentido de totalidad a la expresión de una realidad que sigue percibiéndose con lo que alguna vez llamamos un “sentimiento de escasez”. Relatos recientes como los de Angel Gustavo Infante, Israel Centeno, Ricardo Azuaje, José Luis Palacios, Juan Calzadilla Arreaza, Miguel Gomes o Stefania Mosca, por hablar de los más jóvenes del período, nos hablan, desde diferentes registros, de un postulado estético que quiere abolir de una vez por todas la sensación de que algo de la realidad se nos escapa, no nos pertenece. Hurgando en el universo de la inmigración (Gomes), dándole voz a los “pequeños seres” de las barriadas caraqueñas (Infante), transfigurando la selva expectante y devoradora de *Canaima* en selva perfectamente “penetrable” (Azuaje), exponiendo los mundos vivenciales de los estudiantes venezolanos en el extranjero (Palacios), fracturando la percepción conforme al crisol que alimenta nuestra subjetividad (Calzadilla Arreaza), enumerando los ritos “banales” de la vida cotidiana como hitos que remiten a una simbología desconocida (Mosca), estos narradores establecen una nueva crónica de los tiempos y se apropian de una manera más determinante, pero también más desordenada, de la multiplicidad significativa de la realidad contemporánea. Ilustraremos la variedad y riqueza de la producción cuentística del período, que ya cubre veinticinco años (el equivalente a un cuarto de siglo), deteniéndonos brevemente en cinco relatos emblemáticos, referenciales, que constituyen en sí mismos cinco alternativas, cinco modelos de acercamiento, cinco aristas de este extraño cuerpo geométrico que postula la nueva cuentística venezolana.

“La puerta” de Ednodio Quintero fue incluido en el tomo *La muerte viaja a caballo* (1974) y nuevamente recogido con ligeras modificaciones en el libro *Volveré con mis perros* (1975). Sin duda, la metáfora central de este relato es la del encierro. Un hombre que es amante, soñador o perro se ensaña contra una puerta detrás de la que respira una mujer, una amante, un sueño o una perra. El entorno es acá una dimensión desconocida, infranqueable: todo lo que tenemos de él son susurros, balbuceos, ruidos. La interioridad, la subjetividad, se impone como la única categoría válida de la existencia: yo sólo soy mis pensamientos, mi conciencia. Relato revelador de los tiempos, “La puerta” postula lo que quizás haya sido el sentimiento central de esta nueva generación de narradores: su desconfianza ante el referente de lo real. El relato nos remite entonces al sueño, a la fantasmagoría, a lo fantástico, al amor como condición última y desesperante. Esta categoría de lo fantástico, vale la pena recordarlo, tuvo a principios de la década de los años 70 un grupo amplio de cultores entre los que se podría citar a Gabriel Jiménez Emán, Armando José Sequera y José Gregorio Bello Porras.

Habiendo publicado inicialmente sus libros de cuentos *Imágenes y conductos* (1970), *Pieles de leopardo* (1978) y *Luces* (1983), Humberto Mata (1949) incluye en *Toro-toro* (1991), un singular título que remite al arte de cestería de la etnia warao, el relato "Incendios". Partiendo del precepto borgiano de que la narración es un patrimonio colectivo, un mito que los mortales toman y retoman para creerse existentes, Mata coloca en los caños del delta del Orinoco a una pareja de navegantes (él, un capitán de navío; ella, una pasajera recogida en cualquier puerto del interminable río) que terminan entrematándose en una embarcación ya a la deriva mientras en la orilla del caño que atraviesan un incendio de grandes proporciones devora la vegetación acezante. El cuento es la recreación sucesiva de una leyenda que corre de boca en boca y que se transfigura de un emisor a otro. Mata recoge una de las versiones posibles del mito que ya puebla las conciencias de todos los pobladores hipotéticos de la región. Dejando de lado una estructura narrativa que recordaría la del hojaldre (capas y capas que contienen y se contienen), dejando de lado su maestría habitual en la configuración de las imágenes (pensemos tan sólo en el enfrentamiento violento de los cuerpos a la luz del incendio magnífico reflejado en el agua), Mata postula acá una convivencia posible entre exterioridad e interioridad, entre paisaje mental y paisaje vegetal, entre individuo y derredor. Esa convivencia, ese paralelismo, es por lo menos conflictivo. El incendio, como se ve, es doble: es el incendio de la vegetación circundante pero es también el incendio de los cuerpos que batallan.

Con el libro *Parálisis andante* (1988), libro de fragmentos, novela de pedazos (como la llegó a calificar el autor), o "memorias de la inmadurez" (como también la llegó a subtítular), Juan Calzadilla Arreaza (1959) introduce un retrato de la ciudad que parece ser el reflejo fiel de una subjetividad derramada en cada uno de los íconos urbanos. El relato que le da título al libro habla de una pareja atrapada en la cola interminable de automóviles de una avenida nocturna. La respuesta frente a un derredor violento, indescifrable e inasible es la exasperación de la conciencia pensante. Lo que importa acá no es tanto la realidad como el pensamiento que elaboremos sobre la realidad. Estamos en el reino de la extrema subjetividad, del ensayo reflexivo interminable y ese parece ser nuestro único asidero.

Por último, José Luis Palacios (1954) y Miguel Gomes (1964), desde perspectivas diferentes pero complementarias, ensayan otra variable posible del período: la abolición del referente real, histórico, inmediato, y la extrapolación de la subjetividad contemporánea hacia entornos extrajeros, desconocidos. Con el relato "Sally Kay: una historia de amor diferente", incluido en el libro *Paseos al azar* (1994), Palacios cuenta las desventuras de un estudiante maracucho en una universidad californiana que se enamora de una fugaz norteamericana. La escena final los recoge en el aeropuerto de Los Angeles adonde ella lo ha citado para despedirse de por vida y decirle

que se lleva un hijo suyo en el vientre. La desazón del protagonista no puede ser mayor. Una subjetividad quebrantada e inmadura intenta calzar en los signos del derredor sin lograrlo del todo. Queda más bien la peripecia, el humor, el relato. Estamos en el desencuentro y desde allí hablamos para inventariar sus huellas, sus signos de vida.

La apuesta de Miguel Gomes en el relato "La cueva de Altamira", recogido en el libro homónimo de 1992, postula la recuperación de la historia personal, biográfica, memoriosa. Si el presente es inestable, inseguro, incierto, recurramos entonces al pasado, a la tradición, a la Historia. Un nieto hijo de inmigrantes va a conocer la tierra de sus antepasados y cultiva una complicidad inmediata con un abuelo que ya la familia oculta y etiqueta de senil. El magnetismo entre viejo y niño llega a su máximo nivel en una hermosa escena final en la que la familia los sorprende a ambos rayando con tizas negras las paredes del cuarto del abuelo y dibujando figuras que remiten a las de la legendaria cueva, cuna del arte occidental. Una subjetividad en ciernes, algo inanimada, encuentra una perfecta sintonía con el entorno inmediato. Sólo que ese entorno, sobra decirlo, es ya conocido. Se trata, pues, de irlo repoblando, de marchar sobre los mismos pasos para reconocer una tradición a la que pertenezco.

Interioridad exacerbada (Quintero), paralelismo quebradizo entre individuo y universo (Mata), subjetividad autosuficiente y desconfiada de los referentes que la potencian (Calzadilla Arreaza), anulación y repostulación del entorno como prueba para la subjetividad inmadura (Palacios), recuperación de la historia personal (Gomes), variables todas que condicionan, determinan y orientan el nuevo cuento venezolano. No son todas, por supuesto, pero sí las más visibles. No es gratuito, por lo demás, que todas giren alrededor de la posibilidad de hallar, definir, negar o postular una subjetividad. Ya no se trata, pues, como diría Guillermo Sucre, de inventariar el ser de una cultura sino de inventarlo. Urge transponer, entonces, la realidad de todos los días e identificar sus espejos trascendentes: si nuestro designio es la derrota, expresemos la derrota; si nuestro designio es el desamor, expresemos el desamor; si nuestro designio, en cambio, es la tradición, rehalleemos la tradición.

Una de las sendas posibles del relato "que vendrá" (para robarle un feliz término a Blanchot) es la vuelta a las fuentes. Vuelta que no podrá lograrse sin una reconstrucción minuciosa de la subjetividad. Sacudir el **corpus** mítico, simbólico, vivencial, de nuestra cultura, en pos del rehallazgo de la interioridad que somos, parece ser la gran tarea pendiente de nuestros nuevos narradores. Hemos aplazado por mucho tiempo un concepto más integral de nuestro ser cultural y la nacionalidad de hoy nos lo reclama.