



ADIÓS GENTE DEL SUR Y DESPUÉS CARACAS: LO NUEVO Y LO TRADICIONAL EN LA NOVELA VENEZOLANA

Christian Farías

RESUMEN

El presente trabajo es un ejercicio narrativo en torno a las novelas *Adiós gente del sur* de Orlando Chirinos y *Después Caracas* de José Balza, en el cual se intenta una aproximación interpretativa de las formas, los lenguajes y las temáticas que ofrecen ambos textos en el marco de la tradición de la novelística venezolana del siglo XX, en sus dos grandes vertientes socio-geo-históricas como lo son la criollista-ruralista-campesina y la universalista-urbana-citadina. En tal sentido, los elementos estructurales que se analizan son los personajes principales o héroes de las historias, los espacios o ambientes donde ellos se presentan, las cadenas de acciones fundamentales que realizan y los tiempos que le son inherentes. A partir de estas categorías de la narratología, se procede a relacionar comparativamente los contenidos de ambas novelas y su relación con la realidad social, política e histórica de la Venezuela del siglo XX, que está en el telón de ambas obras. Se procede así a una interpretación apoyada en ciertas valoraciones desde la perspectiva postmoderna, tomadas de Julio Ortega, y desde una perspectiva socio-política e histórica-cultural, con base en la relación dialéctica texto-contexto a partir de una identificación de tópicos fundamentales como, por ejemplo, las tensiones narrativas; la reafirmación de lo rural y lo urbano como espacios de la totalidad nacional; el desarraigo y la crisis como signos de los tiempos modernos; la soledad y los dilemas existenciales; y, finalmente, lo que es la función y crítica de la novela

Recibido: 08/05/2014

Aceptado: 04/11/2014

frente a su correlato o referente insoslayable que no es otro sino la realidad política y cultural de la sociedad a la que pertenece, en este caso, Venezuela: su espacio, su gente, su devenir, sus conflictos, sus contradicciones.

Palabras clave: novela, ruralista, urbana, desarraigo, soledad.

ADIÓS GENTE DEL SUR AND DESPUÉS CARACAS: THE TRADITIONAL AND NEW IN THE VENEZUELAN NOVEL

Abstract

This paper is a narrative exercise about novels *Adiós gente del sur* by Orlando Chirinos, and *Después de Caracas* by Joseph Balza, in which an interpretative approach is intended in terms of forms, languages and themes offered in both texts within the tradition of Venezuelan novels of the twentieth century, in its two major socio-geo-historical aspects: the creole-rural-peasant aspect and the universalist-urban-city aspect. In this regard, the structural elements analyzed are the main characters or heroes of the stories, the contexts or environment where they take place, the sequence of key actions they perform, and times that are inherent. From these categories of narratology, a comparative analysis is made to relate the contents of both novels with the social, political and historical reality of the twentieth century Venezuela, which underlies the background of both works. So an interpretation is made based on certain rating from both the postmodern perspective taken from Julio Ortega interpretation, and from a socio-political and historical-cultural perspective, based on the text-context dialectical relationship from a key topics identification such as the narrative tensions, the reaffirmation of the rural and urban as whole nation areas, rootlessness and crisis as modern times signs, loneliness and existential dilemmas; and finally, what is the function and review of the novel versus its counterpart or unavoidable reference which is nothing but political and cultural reality of Venezuelan society: its place, people, evolution, conflicts, contradictions.

Keywords: novel, rural, urban, uprooting, loneliness.

Introducción

José Balza y Orlando Chirinos son dos de los escritores representativos de la narrativa contemporánea venezolana. El primero inicia su labor durante la década del sesenta manteniéndose hasta la fecha como uno de los creadores más importantes del país, cuya obra, caracterizada por él mismo como “ejercicios narrativos” compuesta de cuentos, novelas y ensayos, fue merecedora del Premio Nacional de Literatura 1991. El segundo, con su primer libro de cuentos *Última luna en la piel* (1979), pertenece a la generación de escritores surgida durante los años setenta y ha mantenido una producción narrativa reconocida y premiada de manera significativa. En un intento de aproximación a nuestra narrativa actual para identificar y valorar algunos de sus rasgos novedosos y tradicionales, hemos seleccionado dos novelas: *Adiós gente del sur* (1990) de Chirinos; y *Después Caracas* (1995) de Balza. A partir de su lectura nos atrevemos a comentar aspectos tanto del lenguaje como de sus temas y contenidos que, vistos a contrapunto, permiten trazar algunos rasgos de lo nuevo y lo tradicional en la novelística venezolana de este tiempo.

Las tensiones narrativas

Balza y Chirinos se distinguen por sus particulares manejos del lenguaje, pues, mientras en uno prevalece el tono urbano; en el otro es ostensible la impronta de lo rural. Pero, ambos nos colocan ante una atmósfera de universalidad en donde lo narrativo aparece dotado de un gran esplendor poético y un equilibrio expresivo lleno de plenitud narrativa y extraordinaria fuerza descriptiva. Es indudable que para ambos escritores, desde sus particulares y bien diferenciados estilos, el lenguaje constituye un centro fundamental en relación estrecha con la trama, la historia y la forma del texto, entendido éste como imaginario particular y como representación de la realidad, simultáneamente. En tal sentido, se puede afirmar que en cada uno de ellos hay una valoración cuidada, un trabajo muy bien cincelado del significante como estructura de relieve, bajo el cual se despliega toda la red semántica del texto en conexión con sus referentes, dando como resultado un discurso en el que la línea del lenguaje, con su marcado vuelo poético, y la línea de la historia, con sus secuencias cronológicas y sus saltos, se mantienen en equilibrio para producir así el efecto

estético e ideológico trazado por cada autor. Chirinos desde la oralidad, desde la poetización de los espacios rurales de su región nativa —a ratos a la manera de Juan Rulfo o de los venezolanos Antonio Márquez Salas o Armas Alfonzo— desde la inventiva y la recreación de las palabras, desde el desafío y el atrevimiento, a veces subversivo como en su novela *Parte de guerra*. Y Balza desde el entramado lúdico de lo doble, desde la tensión de los contrarios en la alternancia de lo real y lo ficticio, desde el dominio sostenido de una sola voz narradora, desde la particular elegancia y exquisitez de una conciencia intelectual lúcida y comprometida con el ejercicio mismo del acto creador.

La lectura de *Adiós gente del sur* nos atrapa en su manera de describir, llena de un goce casi inacabable, obsesivo. El autor luce poseído por una fuerza encantatoria del lenguaje para dibujar y reproducir los entornos, por una capacidad extraordinaria para desplegar, derivar, enlazar, tejer y destejer cualidades, matices, sesgos, colores, aromas, tesituras, sonidos y sabores. El entorno, los múltiples elementos del ambiente de la sierra, la variedad de caracteres del pueblo, de su gente, lucen por momentos con mayor jerarquía que los mismos personajes dentro de todo el universo narrativo de la novela. Una buena parte de su comienzo es casi absolutamente descriptivo hasta el agotamiento y la desesperación para quienes reclamamos a los personajes en acción desde las primeras líneas de cualquier novela. En las primeras treinta o cuarenta páginas pareciera ser una novela de la sierra, un extenso y abigarrado óleo de esa región hecho a punta de imágenes, símiles, metáforas, adjetivaciones, metonimias, encadenadas en una sucesión infinita cuyo efecto es una especie de epifanía sostenida del paisaje por efecto de una tensión semántica entre la realidad y la palabra que la describe.

La oralidad en sus variadas expresiones es otro recurso manejado de manera hábil y creadora por Chirinos en el modelado de los personajes. A este respecto, la escritora española Ángela Romero Pérez (2000) señala que:

...la opción léxica del reflejo de la oralidad nunca gratuita sino, por el contrario, comprometida y arriesgada, pone de manifiesto que el propósito no estriba en radiografiar esa

realidad, sino en abordarla subjetivamente, y desde una honda implicación emocional. (p. 3)

De manera que no se trata de una oralidad monocorde perteneciente a un tradicionalismo mecanicista y empobrecido o de una simple reproducción de hablas estereotipadas de la región campesina del estado Falcón; sino de un habla múltiple que el autor hace concurrir en la escena del texto a la manera de una confrontación polifónica popular-poética, una mimesis dialectal llena de vida, de movimiento, de dinamismo y entusiasmo, como sustratos emocionales evidenciados en los diálogos amistosos, en las confrontaciones de personajes en conflicto o en las introspecciones, los recuerdos y reflexiones que de manera sostenida lleva a cabo el protagonista principal, Gregorio Trinchado.

En ese sentido, se puede decir que a diferencia de las novelas de la tradición criollista, *Adiós gente del sur* reivindica el valor de un habla donde concurren simultáneamente la marca de una ruralidad de arraigado sabor serrano y el sentido universal de unos seres que se saben conectados con el resto del mundo, que padecen y razonan sus penas, sus angustias, sus soledades y búsquedas, pues, forman parte de una cultura, cuya manera de sentir y pensar constituye en sí misma una tradición que, aunque de carácter local y ubicada en los márgenes de los centros urbanos, pertenece igualmente a la tradición de la civilización occidental, se interconecta con ella, tal como se refleja en la relación de la vida de la Sierra con los nuevos centros industriales petroleros de Punto Fijo y la zona del lago de Maracaibo en donde la presencia gringa y la circulación “abundante” del dinero abren nuevos rumbos a la actividad económica, social, política y cultural de esa región y del país.

En tercer término, la forma de la narración está marcada por la alternancia de las voces de los personajes con la del narrador omnisciente, lo cual obliga eventualmente a una lectura detenida, pues, protagonista y narrador se interfieren en un juego de recuerdos y proyecciones que van dando un ritmo narrativo que asalta permanentemente al lector por la recurrencia dialógica que caracteriza la discursividad del texto. Narrador y protagonista se confunden así en la linealidad del discurso narrativo que, visto desde la perspectiva de la Pragmática del texto literario, invita al

llamado lector implícito a participar en los posibles desenlaces de la trama experimentada por el personaje.

Otro recurso empleado en la novela es la fotografía, como pretexto para evocar las historias desde el recuerdo o la activación de la memoria de un narrador que es voz de la familia, de un pueblo, de una región y de un país. Desde la contemplación de la foto se van trazando las líneas diferenciadoras del tiempo, se evidencian ante el lector los cambios ocurridos en la familia, en el pueblo, en el personaje. La fotografía es fijación y expansión de un instante, imagen que congela y suscita sugerencias, síntesis de un momento histórico familiar en el que subyace también parte de la historia de un pueblo o de una sociedad. En ese sentido, la novela responde también al anecdótico, al acervo histórico de una familia y de una comunidad.

Pero ese hilo narrativo, que bordea el espacio y el tiempo del personaje, contiene igualmente su dosis de suspenso. Por supuesto, no se trata aquí del suspenso policial o de la novela de misterio, sino de otro tipo de suspenso que es inherente a la naturaleza lineal de la narración misma, tal como nos lo ofrece Alba Lía Barrios en su texto *Aproximación al suspenso* (Fundarte 1994) en donde afirma lo siguiente: “Respondiendo a su carácter de rasgo esencial del relato, concebimos el suspenso como la expectación creada en el lector por la dosificación de la información” (p. 8). La autora se apoya en consideraciones lingüísticas y gramaticales, así como en lo específico del texto narrativo y la pragmática del texto, para ir demostrando la validez de su enfoque. En *Adiós gente del sur*, esa dosificación, que retarda el desenlace y genera expectativa creciente y ansiedad en el lector, es decir, suspenso, está administrada por la recurrencia a los recuerdos, las introspecciones, las descripciones y la naturaleza misma de las acciones.

Pero, siguiendo el planteamiento de Alba Lía Barrios, es particularmente en el lenguaje, en donde se cumple cabalmente uno de los principios sustentadores del suspenso, de acuerdo con el siguiente criterio: “La comunicación lingüística no es unívoca, ni exhaustiva... el lenguaje es un código sensible al contexto y de intrínseca ambigüedad polisémica” (Idem). Por la mente de Gregorio Trinchado y por la voz del narrador discurre esa cadena biunívoca, sensible y llena de resonancias y expectativas acerca de la compleja

condición de lo humano, la tensión psíquica y emocional de la vida y el misterio y la fatalidad de la muerte. Dentro de ese juego narrativo, estos tres elementos se rotan sucesivamente generando la expectativa, el deseo de la resolución y el placer de esa vivencia íntima que experimenta el lector con el texto durante ese estado de suspensión de la vida real para celebrar esa fiesta del lenguaje que es el extrañamiento de la ficción.

En definitiva, el lenguaje de *Adiós gente del sur* es, sin duda, el mayor logro que se le puede atribuir como novela contemporánea, narrativa poética de marcado acento ruralista y de reivindicación de la tradición vernácula dentro de un estilo nuevo que el autor cultiva con dignidad propia.

En *Después Caracas*, desde el comienzo hasta el final de sus doscientas ochenta y nueve páginas, el narrador mantiene el poder absoluto del discurso, excepto el capítulo del reencuentro del protagonista, Juan Estable, con Flora, su eterna amante. En este capítulo, especie de tributo a la fuerza y el poder de la comunicación humana basada en el diálogo entre iguales, los personajes actúan con absoluta independencia, pues, es todo un solo diálogo sin una sola interferencia del narrador. Diálogo tejido en las voces sensuales, inteligentes y tensas de los amantes distanciados que inevitablemente se aproximan, se redescubren en el deseo mutuo y se dejan seducir por la pasión uniendo sus cuerpos desnudos en delicado y excitante erotismo.

Julio Ortega, en su libro *El principio radical de lo nuevo* (1997), señala que los “ejercicios narrativos” de José Balza denotan “el carácter exploratorio de su escritura, notable por su riqueza sensorial, versatilidad y brillo formal” (p. 191). De allí que resulte indudable que el escritor es quien ejerce la supremacía de la narración, de donde se deriva que el personaje no se desprende totalmente del diseño del creador sino que van juntos encauzándose uno con el otro para lograr el efecto único, visible y apreciable en el lenguaje. Balza induce a sus personajes y estos adquieren sus caracteres de acuerdo al plan que va emanando de la voz que narra.

Para Balza, la narración es un juego y un privilegio inherente a la construcción misma del personaje. Su técnica para novelar y modelar el personaje se emparenta mucho con la del cuento, en el

sentido de que no se extravía en cambios bruscos o innecesarios, no se bifurca en el proceso de evolución o de interacción con el entorno, sino que como una flecha al blanco, el personaje se mantiene dentro de sus caracteres y de su función; y desde allí emprende la acción y la aventura. En el caso de Juan Estable su dualidad es clara y precisa, sigue coherentemente las funciones asignadas a cada uno de sus lados psíquicos y morales; no hay grises ni claroscuros sino un lado bueno, moralmente recto, bondadoso, solidario, afectuoso; y un lado pervertido, moralmente reprochable, atrapado en una patología concupiscente expresada como cómplice o agente ejecutor de deseos y placeres terrenales, negocios sucios, engaños y crímenes contra la naturaleza, manteniendo así, en esa dualidad o desdoblamiento, la tensión narrativa desde el comienzo hasta el final de la historia.

En la estructura de *Después Caracas* los capítulos muestran facetas distintas, poseen cierta independencia en sus contenidos y personajes, a la manera de historias intercaladas, sin serlo, pues, están hilvanadas por la travesía misma del protagonista. Hay varias historias de amor, por ejemplo: la de Juan con Flora, la de Juan con Aixa, la de Aixa con Torrealba, la de Alejandro con Nabaida; hay una historia de la televisión protagonizada por Juan Estable y Julio Ernesto Torrealba; una historia de aventuras llevada a cabo por Juan en mundos exóticos; una historia personal de la vida sedentaria de Juan; y finalmente una historia de Caracas, de sus vecinos, sus parroquias, sus calles, su gente, sus élites intelectuales y políticas, su crisis, su estallido en el golpe de estado militar. Al Lado de estas historias aparecen otras menores, insinuadas o sugeridas, como la de los padres de Juan; la de Simone Marie, la amiga de Flora; la del suicidio de Fernando, vecino de Juan; y otras. Con esta especie de concatenación de relatos, la novela adquiere una fuerza expansiva y abarcadora de los rasgos característicos de la sociedad actual, desde las formas locales, parroquiales, paseándose por las más citadinas, las aventureras, hasta las cosmopolitas y universales.

En la tradición de la narrativa moderna, la ciudad es el centro de la alineación y el desencanto del ser. La ciudad, como escenario de lo moderno, somete al hombre a sus propias leyes de la velocidad, la producción y el consumo llevándolo así a la progresiva aniquilación psíquica y espiritual. Frente a ello el relato político expresa la

crítica, la disidencia y el cuestionamiento directo y abierto; mientras que el texto literario expresa y propugna la alteridad, lo otro, la identidad alterna. En ese sentido, Julio Ortega (1997) refiere que en la historia cultural de Venezuela del siglo XX se pueden apreciar tres momentos: el de Gallegos y Teresa de la Parra para quienes “el sujeto adquiere su identidad lejos de la ciudad” (p. 200); otro, de Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas, quienes conciben un sujeto disociado y “desencantado de la modernidad farisaica” (p. 201). Pero, en el marco de nuestra contemporaneidad, vista desde la perspectiva postmoderna, el contenido de los relatos cambia, particularmente en la novela. Así, se habla, entonces de un tercer momento que Ortega lo vincula con la narrativa de José Balza y otros contemporáneos de esta manera:

Luego, Balza y otros narradores reinvierten los términos: lo postmoderno no es ya alineación o enajenamiento, es un desencanto lúdico y un encantamiento crítico. La ciudad promedia como espacio de conversiones donde el diálogo sostiene la humanidad cambiante del sujeto. (p. 201)

Estas apreciaciones de Julio Ortega surgen a partir de su análisis de la novela *Percusión*, escrita por Balza en 1982. Ahora bien, es indudable que los juicios de Ortega esbozados en las trece páginas dedicadas a esta obra son absolutamente aplicables a *Después Caracas*. Pero, observamos igualmente que en el trabajo de este investigador ese mismo sentido de lo nuevo postmoderno visto en la obra de Balza, presenta aspectos válidos también para la novela de Orlando Chirinos lo cual nos lleva a precisar una coincidencia de rasgos novedosos entre estas dos narrativas, al menos en relación a los usos retóricos, la combinación de las formas expresivas y la vinculación de los géneros, tal como lo expresa Ortega en esta extensa cita que, por su importancia, ofrecemos a continuación:

Pero en la escritura postmoderna estos escenarios, más o menos retóricos, de los géneros y las formas, empiezan a contaminarse, a invadirse; y por eso podemos tener el caso de este texto que utiliza la descripción como parte interna de la narración. Ocurre que el medio, el ambiente, no es meramente decorativo, o simple escenario de la acción, sino que está internalizado al punto de definir el carácter de la

fábula; es por eso que se puede decir que hay una metafórica correlación entre el medio como signo, como lenguaje latente, y la aventura misma de los personajes. Estas correspondencias del paisaje y la fábula, de la ciudad y sus personajes, viene de la novela lírica pero tiene en la novela de aventuras una de sus claves: cambiar de medio es cambiar de vida; y tiene, además, en la tradición barroca la fuente de su inmanentismo deleitoso y pasajero. (p. 193)

La reafirmación de lo rural y lo urbano como espacios de la totalidad nacional

Después de haber visto cómo estas dos novelas contienen elementos representativos de lo nuevo, tanto en sus lenguajes como en los temas y las formas narrativas; igualmente, no escapan de ser representaciones actualizadas de las dos corrientes tradicionales de la novela venezolana del siglo XX: la que se asienta en la ruralidad, lo regional, las costumbres y la tradición de lo vernáculo, fundada bajo el rótulo de criollismo; y la que se sustenta en lo urbano, lo universal, lo psicológico y la apertura hacia lo exótico, identificada desde sus inicios con el llamado modernismo literario hispanoamericano.

Efectivamente, *Adiós gente del sur* cuenta la historia de un personaje, Gregorio Trinchado, de unas familias y de una gente, pertenecientes a la sierra del estado Falcón, pueblo de Curimagua, asiento de terratenientes empobrecidos y campesinos víctimas y protagonistas, por un lado, de la violencia heredada de una idiosincrasia aristocrática, feudal, serrana, económicamente en proceso de ruina y desaparición; y por el otro, del proceso de modernización económica y política experimentado en el país durante la primera mitad del siglo XX que los fue convirtiendo en parte del proletariado y de los marginales de las zonas petroleras de Punto Fijo y el estado Zulia. Juan Trinchado es hijo de Virgilio Trinchado, productor y comerciante campesino próspero de la sierra que deviene pobre. Juan vive en un sueño de amor idealizado con Clelia, hija de Román Zenón Umbrila, aristócrata de la sierra instalado en Caracas y rodeado de poder político. Estas dos familias viven en la rivalidad y sus relaciones se hacen cada vez más conflictivas y violentas. Dentro de ese ambiente, Gregorio

Trinchado, logra consumir su matrimonio con Clelia; pero rápidamente la relación amorosa entra en un proceso indetenible de deterioro y disolución. Los conflictos y vicisitudes generan los desplazamientos del personaje entre la sierra y las zonas petroleras donde se desempeña como obrero, como asalariado que mitiga su nueva condición de explotado y esposo fracasado entre el licor, los amigos, las mujeres, el acercamiento a la actividad política revolucionaria de los primeros núcleos comunistas de la zona y el abandono progresivo del amor propio. La configuración de ese cuadro de decadencia termina en la soledad, la desesperación y la muerte del personaje, cuyo telón de fondo es una especie de diáspora de los serranos, de los habitantes del sur del estado Falcón.

Desde una ubicación espacial contraria, *Después Caracas* se refiere a un personaje de la ciudad Capital, Juan estable, víctima de una patología de desdoblamiento psíquico que sirve como sustento de una trama donde se articulan las dualidades amorosas, afectivas, morales, éticas y políticas de una sociedad regida por las élites políticas y culturales hipócritas y corrompidas, en donde los medios de información y entretenimiento, particularmente la televisión, se revelan en su esencia perversa. El desdoblamiento o la dualidad del personaje justifica, igualmente, los capítulos de la aventura hacia otros lugares en guerra y hacia la selva amazónica y el tráfico de oro, para luego regresar a Caracas reconvertido en el Juan bueno y decente ubicado en un modesto apartamento en la zona de Catia, desde donde el narrador comienza a mostrar las distintas facetas de la ciudad en un tiempo de crisis política que desemboca finalmente en el golpe de estado y una nueva metamorfosis del personaje perdido ahora en la soledad y la incertidumbre.

En *Adiós gente del sur* la historia es completa; se abre y se cierra en un espacio geográfico y familiar único desde la perspectiva del realismo social. Vida, pasión y muerte serían las tres coordenadas sobre las cuales descansa la trama de un pequeño héroe fracasado en el marco de una realidad pueblerina que forma parte sustantiva del conjunto de las tradiciones regionales de nuestra nacionalidad. En ese sentido su forma se inscribe en la epicidad regional que trasciende y se proyecta hacia lo universal por la vía de las pasiones existenciales encarnadas en el héroe: el deseo amoroso y la esperanza de una vida mejor, la adversidad, el odio, la venganza,

las búsquedas y las angustias, la soledad, la frustración, el hastío, el desarraigo, el pesimismo, la evasión existencial y la derrota moral como designios de una vida en permanente trance, característica inequívoca de la modernidad.

En *Después Caracas* la historia es parte de un proceso, a la manera clásica en la cual el héroe aparece y desaparece en medio de las cosas —el clásico in media res de la narración homérica—. No se conoce origen ni fin. El personaje aparece en medio de la tensión y el trance. La historia se despliega desde Caracas y hace su recorrido hacia Ciudad blanca (en su referente real, Mérida) para luego dar un salto hacia latitudes lejanas y misteriosas: “Como el nervio de un diente punzante, la travesía nos lleva de Beirut a Damasco. Y luego a una ciudad casi en ruinas: Amman” (p. 103). Atraviesa el desierto, los rumbos de Egipto, El-Akah, viaja con turistas, vuelve a Amman, se regresa a la selva amazónica, incursiona en las explotaciones de oro junto a los garimpeiros y finalmente aterriza de nuevo en Caracas, en su apartamento de Catia. La ciudad y el viaje conforman así los polos de una historia transitada desde lo sedentario y la aventura por un ser que eventualmente y de manera extraña es poseído por su doble.

De manera que lo rural y lo urbano siguen siendo en la novelística actual, representada por estos dos autores, los espacios temáticos, los dos ámbitos del espacio nacional y, por tanto, asiento de la novela de siempre, la del pasado y la presente. En tal sentido, el diálogo de los escritores con la realidad espacial de su país se mantiene y se nutre de nuevos contenidos y formas expresivas.

El desarraigo y la crisis: dos signos de los tiempos modernos

De acuerdo con las primeras teorías de Goerg Lukács expresadas en su famoso libro *Teoría de la novela* (1966), el tiempo y la forma de la novela contienen los signos fundamentales del devenir humano. Los cambios económicos, sociales, culturales, como sustrato de la realidad histórica, determinan la forma básica de la novela, su realidad discursiva como expresión de una conciencia y una actitud, crítica o no, que el escritor asume desde su particular manera de concebir la ficción, el hecho artístico-literario del relato. Desde ese punto de vista, las dos obras que analizamos corresponden a dos momentos del tiempo histórico de la Venezuela del siglo XX.

A pesar de que en *Adiós gente del sur* aparece siempre un 19... para denotar la indeterminación temporal de los hechos como recurso intencional del autor para dejar en la ambigüedad el tiempo de la fábula, es indudable que toda la trama se ubica entre la primera mitad y a mediados del siglo XX, época en que se inicia un nuevo modelo socio-cultural sustentado en la explotación petrolera y el proceso de modernización de la sociedad venezolana, generador a su vez de una nueva relación campo-ciudad en la cual la violencia y el desarraigo aparecen como los signos sobresalientes.

Si en la novela emblemática de Gallegos, *Doña Bárbara*, la contradicción barbarie-civilización sintetiza el tiempo de su trama como representación literaria de un tiempo del país y cuya proyección ideológica descansa en el triunfo de la civilización con lo cual adhiere a la conquista del mundo rural por parte del positivismo desarrollista, el progreso y el imperio de la ley; en la novela de Chirinos ese esquema aparece superado y muestra el lado negativo del triunfo de la civilización: la violencia y el desarraigo, dentro de los cuales habitan la soledad y la desazón existencial. De tal manera que entre el criollismo de Gallegos y el ruralismo de Chirinos la relación del tiempo se expresa en la naturaleza misma del héroe que en uno es unidimensionalmente optimista, civilizatorio, conquistador del llano; mientras que en el otro es alegre y nostálgico, soñador y pesimista, amoroso y vengativo, víctima y victimario de la violencia, encarnación de la soledad y el desarraigo. Elementos todos imbricados en el tiempo de la narración que, en la visión postmoderna de la identidad ofrecida por Julio Ortega (1997) imponen lo que él denomina una lectura procesal.

El triunfo de la civilización es la derrota de la vida rural. Y en Venezuela, ello ha sido, además, una realidad dramática y trágica para toda la vida nacional. De un lado, la desolación del campo, la emigración del campesinado hacia la ciudad para convertirse en ejércitos de proletarios y de marginales bajo una condición común de excluidos; luego, la reconcentración de la propiedad de la tierra en manos de la oligarquía y la burguesía agraria como consecuencia de un modelo de Reforma Agraria precario que dejó en el desamparo total a los campesinos medianos y pobres que por ello se vieron obligados a vender sus tierras y abandonar el campo. Y finalmente, la dependencia alimentaria de la nación

como resultado de un esquema económico monoexportador y dependiente de los circuitos industriales, tecnológicos y financieros del capital internacional.

Cumplido así el período de implantación de la primera modernización capitalista bajo los mecanismos de la dependencia petrolera, política y tecnológica, la sociedad venezolana entra, a partir de la década del sesenta, en un nuevo esquema de dominación que no solo refuerza las relaciones anteriores sino que crea nuevos tejidos en el ámbito del mercado, las finanzas, lo militar, lo tecnológico y, sobre todo, lo cultural, una vez que en la confrontación armada de los primeros años de los sesenta entre las fuerzas del Pacto de Punto Fijo y la izquierda insurreccional, los factores políticos dominantes de la democracia representativa lograron derrotar a los representantes de la revolución armada, razón por la cual durante las dos décadas siguientes (70-80) las clases dominantes disfrutaron de un poder relativamente estable y consolidado, literalmente libre de amenazas socialistas o comunistas.

Tal situación le permitió a los nuevos detentadores del poder, el fácil aprovechamiento de las riquezas nacionales mientras el pueblo soportaba el incremento de su pobreza. En tales condiciones de desigualdad surge un nuevo monstruo que carcome la vida económica, política y cultural del país: la corrupción con toda su secuela de desquiciamiento psíquico, moral y espiritual. Aparece así el fenómeno de la crisis en medio del cual se gesta, como el agua bajo las hojas, una nueva conciencia de redención y de rescate de la nación venezolana. Caracas, epicentro de la vida nacional, se convierte en una ciudad explosiva que estalla un 27 de febrero de 1989 para sembrar una honda huella, inaugurar una ruptura creadora que se despliega inexorablemente y toma cuerpo en los alzamientos militares del 4 de febrero y el 27 de noviembre de 1992, sintetizándose todo ello en el surgimiento de un nuevo tiempo histórico.

Ese contexto, que muy apretadamente hemos señalado, constituye el tiempo histórico referencial o trasfondo de la novela *Después Caracas* de José Balza. Su signo fundamental es la crisis, término que rápidamente adquiere un uso genérico para designar las anomalías de cualquier tipo; pero, en todo caso, denota el agotamiento de lo

existente y la emergencia de algo nuevo. Frente a ese tiempo de crisis, dos líneas de respuesta sustentan la forma de esta novela: la contemplación y la crítica, llevadas a cabo por el narrador a través de las incursiones del personaje Juan Estable. La contemplación toma su forma a través de la relación que el personaje establece con la ciudad, con sus vecinos inmediatos y con el círculo de amigos intelectuales desde una sensibilidad poética que se expresa en el lenguaje, en las imágenes de ese contacto cotidiano con los espacios y la gente, una vez que ha retornado de la aventura tormentosa en el extranjero.

La crítica se expresa en la representación del mundo perverso de la televisión. Como dice Douglas Bohórquez (1997): “Balza revela la trama de complicidades que se teje al interior de la planta televisora alrededor de las relaciones entre dinero, sexo y poder” (p. 217); la televisión aparece así como “una suerte de metáfora de la ciudad, del país” (idem) que ha sido llevado a la enajenación colectiva, a una especie de sodomía mortal por la concurrencia perversa de esos tres elementos señalados por Bohórquez.

El personaje Juan Estable encarna el tiempo de la crisis. Y, como ya lo hemos señalado, dos comportamientos morales, éticos, políticos, se alternan en la naturaleza dual de su ser: uno corresponde a una identidad moralmente sana, éticamente edificante, consustanciada con los valores del trabajo honrado, la sensibilidad, el afecto, el amor, la solidaridad vecinal, la estabilidad y la vida sedentaria; el otro, es una identidad fundada en el deseo, el erotismo carnal, la posesión, el dinero, los privilegios, la aventura. El estallido de esa crisis es inexorable; y su desarrollo ulterior, impredecible. Así, el tiempo se cierra con la rebelión militar que sorprende a Juan Estable en una nueva transformación de su ser, lanzado ahora a la calle sin la protección del amigo de siempre, Alejandro Giro.

La soledad y los dilemas existenciales

Tanto Gregorio Trinchado como Juan Estable representan personajes marcados por la soledad y los dilemas existenciales, dos signos de la sociedad moderna generadores de conflicto, de la escisión del ser, de la angustia y la locura que solo encuentra su alivio en el amor. La soledad, como lo demuestra Erich Fromm (1982) en su libro *El arte de amar*, es la fuente de las tensiones y la angustia; y

los dilemas frente a la vida nos sumergen en la duda, la indecisión, la incertidumbre. Esta problemática del ser es la que caracteriza a ambos personajes, pero la dimensión de sus realizaciones y sus resoluciones son distintas. En Gregorio Trinchado, esa problemática está marcada por la realidad adversa, por los límites de la pobreza, por los condicionamientos morales que dificultan la comunicación y el entendimiento con la persona amada, por la fuerza telúrica de la sierra falconiana, por una violencia ceñida a la textura misma de la tierra y del hombre que la habita. Es la realidad externa la que opera como factor condicionador de la existencia, aunado, por supuesto, a una psicología popular campesina, mezcla de inocencia y malicia, orgullo y bondad, ajena al racionalismo intelectual de las clases medias de los centros urbanos. De allí que su resolución sea una especie de martirio voluntario, una autoflagelación moral que lo conduce fatalmente a la muerte.

En cambio, en Juan Estable es la dimensión de lo psíquico donde tiene lugar la conflictividad del ser bajo la modalidad ficcional de lo doble. Balza emplea este recurso de la ficción siguiendo parcialmente, por un lado, al Quijote, reproduciendo tres elementos del esquema cervantino como lo son: la transformación en otro que emprende el viaje de la aventura; la presencia de un amigo fiel, especie de escudero y guardián protector del héroe en sus momentos de debilidad (Alejandro Giro hace las veces del Sancho Panza del Quijote); y la presencia de la mujer amada, la Dulcinea, que en este caso estaría representada por Flora, la amante eterna de Juan Estable.

Por otro lado, Balza sigue un poco, también, el esquema del dualismo moral del cuento *El difunto yo* de Julio Garmendia (1990). Recordemos que en ese cuento el personaje real es moralmente recto; mientras su alter ego, su doble, es todo lo contrario, al extremo de acostarse y hacer el amor con la esposa, provocando con ello el suicidio de Andrés Erre. El doble de Juan Estable, al parecer, comete una serie de delitos en diferentes lugares del mundo por donde anduvo, lo que provoca que la policía internacional emprenda su persecución llegando casi a detectar los vínculos de Alejandro Giro con ese otro misterioso y extraño ser oculto en la personalidad de su amigo Juan Estable. Ante la documentación absurda e inconsistente entregada por la policía a Alejandro Giro para que colabore con la identificación del solicitado, éste decide mantener su lealtad hacia el amigo.

Juan Estable vive solo en un apartamento. Abandona a su amante Flora en dos momentos de su transformación en otro. El intento de reencuentro con su antigua amante Aixa es infructuoso. Sus relaciones de trabajo con Julio Ernesto Torrealba en la televisión, son distantes. Sus aventuras en el exterior y en el tráfico de oro las realiza solo o en medio de la más absoluta desconfianza hacia quienes eventualmente lo acompañan. Con su amigo Alejandro Giro solo establece relación en los momentos críticos de sus metamorfosis, escapadas y regresos fatigosos. Con los vecinos y los amigos del círculo intelectual la relación es distante y contemplativa. Con la ciudad experimenta una identificación mayor y en ella busca y hacia ella sale corriendo finalmente, en el momento de la insurrección militar. ¿Hacia dónde? Es la pregunta empleada por Balza para cerrar estos episodios que dejan abierta la continuidad de la aventura.

Función y crítica de la novela

Cuando Miguel de Cervantes emprende la escritura de *El Quijote*, lo hace con la idea de criticar las novelas de caballerías; y haciéndolo crea una nueva forma del relato. Sustitución de una visión del mundo novelesco por otro como extensión o reflejo ficcional de lo que acontecía en la sociedad española de la época: confrontación entre la muerte del mundo medieval y el nacimiento del mundo moderno. Así, la novela inaugurada por Cervantes deja su legado perenne: ser espejo de lo que acontece, pero espejo que trasmuta, altera, juega, desacraliza, destruye y reconstruye el mundo. Por ello todo es posible en la novela. Ella es función del devenir del mundo y crítica de ese devenir, al mismo tiempo.

Adiós gente del sur y *Después Caracas* son novelas que funcionan como representaciones literarias del devenir de la sociedad venezolana en dos momentos contiguos del siglo XX. Y en cada uno de los cuales subyace la decadencia y el florecimiento, la muerte y desaparición de un tiempo y el renacer de otro. Desde esa perspectiva, la diáspora de la sierra falconiana como telón de fondo de la vida y muerte accidentadas tanto de Gregorio Trinchado como de los Umbrila, que así se podría resumir la temática de la novela de Chirinos, se insertan en lo primero; mientras que lo expresado al final de la novela donde se habla del nuevo amanecer, del acortamiento del tiempo y la distancia por la nueva carretera

hacia Coro, de las calles limpiecitas del pueblo y las nuevas caras de los niños descendientes que visitan en diciembre la Sierra, corresponderían a una representación simbólica de lo segundo. Asimismo, en la novela de Balza esa representación simbólica del desplazamiento de un tiempo por otro está presente en el diálogo político de los integrantes del círculo de amigos de Juan Estable, y por el acontecimiento militar que aparece al final.

Cerramos estas anotaciones diciendo que el ejercicio de la crítica hacia la cultura, en ambas novelas, no aparece como discurso explícitamente estructurado o como una voluntad política claramente incorporada en el texto novelesco, a la manera de la novela tradicional venezolana. Más bien nos atrevemos a decir que ella está implícita y diseminada en algunos momentos de los relatos, bien como parte de la realidad incorporada a la ficción —es el caso de Chirinos que muestra el uso despótico del poder económico y político de los Umbrila, por ejemplo— o como ficción conectada con la realidad, en el caso de Balza, que muestra las relaciones perversas de cierta intelectualidad al interior del mundo de la televisión y el mundo académico universitario.

Referencias

- Balza, J. (1995). *Después Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- De Cervantes Saavedra, M. (1982). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa - Calpe S.A.
- Barrios, A. (1994). *Aproximación al suspenso*. Caracas: Fundarte.
- Bohórquez, D. (1997). Después Caracas. En torno a José Balza. *Cifra Nueva. Revista de Cultura*. N° 5 y 6. Universidad de los Andes Núcleo Universitario “Rafael Rangel”. Trujillo.
- Chirinos, O. (1990). *Adiós gente del sur*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Fromm, E. (1982). *El arte de amar*. (Trad. Nohemí Rosenblat). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Garmendia, J. (1990). *La tienda de muñecos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Ortega, J. (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, Identidad y novela en América Latina*. Perú: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, Á. (2000). *Un eco creativo que traspasa fronteras (Algunas notas sobre tres novelas de Orlando Chirinos)*. España: Ed. Salamanca.

Christian Farías: Licenciado en Educación
Mención Lengua y Literatura. Magíster en
Literatura Venezolana U.C. Tesista del Doctorado
en Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales
de la U.C. Profesor del Departamento de Lengua y
Literatura de la FaCE-U.C. Coordinador Pedagógico
del Liceo “Enrique Bernardo Núñez”.
chfariasa@hotmail.com