

**APUNTES PARA UNA ESTÉTICA DE LAS
RECUPERACIONES EN LA NOVELA
VENEZOLANA: BALZA, TORRES Y NOGUEGA,
TRES MANERAS DE PROMOVER EL COSMOS**

Milagros Mata Gil

Primer tiempo

Hay un signo único: denominador común de toda escritura desde que los primeros europeos tomaron contacto con los nuevos territorios (asumiendo que antes del momento de ese contacto había una *literatura latinoamericana*, y que esta comienza con el mestizaje cultural entre los europeos e indígenas y se nutre después de varios aportes): el denominador común es la sensación de haber perdido algún espacio original, de haber ingresado en los territorios del exilio, pero dentro de un sitio cuya referencia con *la realidad* no existe sino en la imaginación, un espacio que es quizá- inexistente o cuya existencia no parece estar justificada por el conocimiento y la razón, pero un espacio en el cual se está, dentro del cual se establecen relaciones y se efectúan desplazamientos. Dos vías se utilizaron entonces para aprehender ese espacio. Dos vías radicalmente distintas una de otra, pero paradójicamente, correlativas: una fue la imaginación poética, el desbordamiento metafísico desde el cual brotaban con ingenua transparencia las imágenes que iban transformándose en territorios asumidos, como si se elaborara un lenguaje nuevo para expresar circunstancias

también nuevas, que, sin embargo, tenían que ver con la raíz del hombre. La otra vía fue la explicación racional del espacio la neurosis epistemológica, el deseo de ordenamiento, de clasificaciones seguras, de conceptualizaciones: todo lo que se corresponde más bien con el espíritu burgués renacentista y, por muchas vías, con lo que será la novela. En ambos casos, el espacio es una categoría de la imaginación.

Asimismo, en ambos casos, el espacio se va a constituir a partir de la experiencia (o de la interpretación de la experiencia), será espacio vivido. Y, en ambos casos, el tratamiento se corresponderá con los planteamientos manieristas: lo que significa establecer un orden dentro de las descripciones caóticas, fundar un mundo para justificar o evadir el desarraigo, establecer un horizonte para tener la certeza del centro y viajar dentro de los planos para vencer la sensación de asfixia o el miedo frente al arrinconamiento vital que la ajenidad espacial y las otredades impuestas por el contexto histórico provocaron en el individuo.

El hombre, arrinconado por el espacio, tenderá a construirlo para poder tener acceso a él la conquista y colonización implicaron para el europeo la necesidad de comprender el espacio (de poseerlo) pero esa comprensión se veía obstaculizada por la rapidez de los cambios paisajísticos, por las consignas estacionales diferentes, por la profusión del medio, por su hostilidad oblicua o por su abierta belicosidad. No podía ser el racionalismo de estirpe cartesiana la herramienta que le serviría para acometer esa íntima fundación espacial, sino que era preciso seguir recurriendo a la sensualidad renacentista, aún dentro de ese esquema que tendía a la exactitud del geómetra, a la necesidad de exactitud

del geógrafo. De todas maneras, la continentalización que hizo Vespuccio de los nuevos territorios casi desde el principio de la conquista permitió la primera visualización de aquella entidad, vasto territorio incógnito y proporcionó en cierto modo las bases conceptuales para los desarrollos posteriores de la imaginaria espacial americana. Pero uno puede preguntarse también cómo ha venido siendo posible que cinco siglos después de la conquista, aún se plantee la misma perplejidad ante el espacio, el mismo fascinado horror.

Es dentro (o a partir de) estos términos conceptuales cómo se ha venido construyendo una especie de marca de estilo de la literatura venezolana que se ha determinado en llamar *estética de las recuperaciones*. Se trata de un esfuerzo mayor, de un enfoque particular que pretende rescatar de ignorancias personales que devienen en ser herencia de antes pasados en perpetuo desarraigo, y en base a la re-construcción del pasado o a su versión cronicada de los hechos, un espacio que permita fundar, asentar, en términos de construcción. La Casa Total que es el alma y el cuerpo del hombre de fin del milenio, desconcertado ante el hecho irrefutable de que el tiempo ha erosionado unos signos que, de todas formas, él jamás interpretó.

Por supuesto, hay variaciones, a veces radicales en su diferenciación, entre los que han asumido como propia la marca estilística. Inclusive hay variaciones que se pueden vincular con la posibilidad de una inocencia (quizá deberla decirse inconsciencia) en la asunción de esa recuperación que va desde la nostalgia hasta la crónica, desde la creación demiúrgica o taumatúrgica hasta la presentación supraobjetivo de un hecho que es a veces magnificado por un

lente de aumento muy fuerte, o un lente multifocal.

Tres casos muy específicos, diferenciados por escalones generacionales que difícilmente se podrían medir en términos de mutaciones de la visión sin una revisión de la historia y de la velocidad con que esta ha transcurrido para todos nosotros (y sigue transcurriendo, acelerándose en sus impulsos cada vez mas, hasta que termine por -inevitable efecto físico- abrir las moléculas, dispersar los átomos, desintegrarnos como todo) son los de José Balza, Carlos Noguera y Ana Teresa Torres.

Segundo tiempo

Balza

Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar

En esta novela de José Balza, cinco tramas se entrelazan y convergen dentro del cuerpo del relato: son cinco niveles de actos cotidianos que suceden dentro de espacios vitalmente domésticos. La relación, el vínculo que la escritura balziana establece es, mas allá de su ejercitación literaria, o del carácter netamente platónico de su escritura, un acto recuperatorio. La narración comienza desde la ubicación de Praxíteles, personaje que funciona como la obsesiva otredad de un (tal vez) protagonista, entidad ambigua que a veces se desdobra en testigo de otros y también de sí mismo.

El espacio de Praxiteles es un artificio: ficción, sueño, alternancia

espacial: cualquier cosa puede servir para explicar su aparición, armoniosa, desapasionada, casi perfecta (mármol y oro, como la obra de aquel famoso escultor cuyo nombre se evoca) como obertura de historias que después harán fuerte contraste. Los perfectos campos, los gestos medidos y secretos del orden, la tersa blancura de un universo que es idealizado, visto desde la selva rotunda, presentado desde esa otra selva que es la ciudad

El protagonista se muestra ansioso de capturar en imágenes la evanescencia de Praxíteles, de Friné, de Atenas: de todo lo que él había ido cultivando como una parte de sí mismo, ajena pero perfectamente alcanzable en cuanto se lo propusiera. Después de una ausencia de diez años en la ciudad, de una prolongada y cuidadosa investigación sobre el mundo griego antiguo, imbuido de esas figuraciones, decide regresar a su casa familiar durante unas largas vacaciones para emprender la ejecución de un guión cinematográfico sobre la vida de Praxíteles. La casa está ubicada en una población del delta del Orinoco. Un pequeño pueblo en las riberas de un río grande y terrible, rodeado por el esplendor de la selva. El protagonista (sin nombre, sin identificaciones) piensa que desde esa quietud idealizada le será posible consolidar el mundo que hace tanto intenta concretar. El contraste espacial se plantea de entrada, pero al principio solamente sugerido, sutilmente trazado en algunas líneas, por medio de ciertas palabras.

Significativamente, en la casa no hay hombres en el momento de su llegada (o los que hay son meras superposiciones de líneas en un espacio predominantemente femenino: mujeres que esperan pacientemente un retorno;

mujeres que no transgreden límites impuestos por sus propias y particulares sentencias, bajo riesgo de morir: tres monjas son tragadas por las corrientes del río crecido en Agosto, y las dermis mujeres lo atribuyen a un castigo divino por el hecho de navegar en la hora del atardecer, rayando casi la noche, en compañía de un hombre, tal vez ebrio). Mientras tanto, el protagonista participa de los ritos del regreso. Es el Hijo Pródigo. Es, además, el necesario complemento de la concepción de hogar. Las mujeres, seres domésticos en esa interpretación balziana, cumplen con alegría los ritos cotidianos, ahora justificados por la presencia y la cercanía de un hombre, aun aquél tan distinto que les fue devuelto y que está preparándose para el transcurso de un mes en ese ambiente desde donde aspira aprehender definitivamente a Praxíteles:

Desde adentro me llaman: la cena está servida. El ritual de siempre, que regresa (...) ¿Qué me gustaría retener en la mente de toda esta escena de la comida? Yo, atento, pero sin dejar de evocar y planificar. Mi madre alrededor, ufana, testigo de tenerme aquí por fin, tal como siempre deseó que ocurriera... Y mi hermana, habladora tenue, con una sensibilidad que sólo yo reconozco en ella, porque sus hijos son muy pequeños y su esposo demasiado exterior. El comedor da hacia el jardín; naranjos, azahares: cuarenta años de la vida de mi familia. No complací a mamá, me quedé fuera, trabajando tan lejos, dice ella; y casi no le escribo, pero me conoce, dice, sabía que yo habría de regresar. '

El anterior es un texto de recuperación posible/imposible. La justificación existencial de una huida o más bien de la concreción del desarraigo como forma normal de vida. Sin embargo, la memoria expandiéndose desde los reflejos de esa memoria: *Una pequeña fogata -con trozos de piel de naranja,*

Apuntes para una estética en la novela venezolana

Secos y conchas de cocos- preparada por mi hermana en la parte posterior de la casa (la que da hacia el baño y hacia la columna en ruinas) esparce a los olvidados aromas y elimina los zancudos. El río, ese deslumbrante cuerpo de hojas secas, circula dentro de la oscuridad como un dios. Mi madre: otra faz de este pueblo y mi niñez; ella y otras mujeres que se han dispersado -hacia otros lugares, en el tiempo- son los últimos puntos de una línea melódica que ya acabó,

Toda esa apreciación del espacio y de los ritos que solventan lo humano en ese espacio, tiene una raíz dramática profunda. Asumiendo en este sentido los conceptos de Eugenio Trías: *Un drama se define como proceso a través del cual se desvela una identidad... Un drama se define asimismo como proceso que conduce al descubrimiento de la identidad a través de la mediación de la estirpe.*² En Setecientas palmeras el espacio doméstico (asumiendo como tal la casa con sus muros y el paisaje) vale como telón de fondo, como escenografía desde la cual van apareciendo personajes por lo demás íntimamente ligados a lo doméstico y sus señales, que van a cumplir sus destinos progresivamente marcados en la corriente de lo cotidiano.

Al principio, el protagonista se siente a sí mismo como asumiendo la fugacidad del tiempo. Se ve desde fuera, como si de aquel del pasado se hubiera desprendido cual carnosidad superflua este que es mientras recuerda. Este que refleja los cambios que ha sufrido su domesticidad: la antiguamente esplendorosa casa de los abuelos, ahora está ahí, acusando los síntomas de la disolución: la columna caída, por ejemplo, rodeada de desperdicios y hojas secas, pero aún

fortaleciéndose de esa su cualidad limítrofe con respecto a la selva devoradora y fatal, rescatándose de ella como una llama cuya vitalidad se mienta atrapar. La columna, como un árbol caído, pero un árbol de algún bosque civilizadamente trazado o por lo menos hecho con un intento de dar orden Y, sin embargo, la columna de alguna manera le establece la similitud con el mundo que esta intentando recuperar: esa identidad sólo figurada de Praxíteles Pero hay un texto: la novela, que a veces el lector oblitera como mediación, es el instrumento que servirá a este anhelo de captura: busca sitiar el instante mismo en su huida y en su poder de metamorfosis y lo hace rescatando los gestos cotidianos: *Mi madre sugiere que llevemos ahora las sillas hacia la puerta de la calle, justamente al borde de la carretera y que esperemos allí hasta la hora de dormir. Con gusto la complazco. Quisiera acostarme temprano. Mi hermana menor trae su radio portátil y habla con entusiasmo de Héctor Alonso: nuestro pruno de catorce años que ha llegado de vacaciones.* '

Lisos son los descubrimientos que va planteando Agosto. Entretanto, el río crece inexorablemente El río como metáfora del tiempo es una presencia absoluta en esta novela: no descrita con minuciosidad, sino mas bien fluencia presentida en el texto, el también fluvial. Por otra parte, abriéndose desde los escenarios planteados, anunciándose primero en las risas sofocadas oídas desde la vegetación, o en un cuerpo desnudo entrevisto, aparece el triángulo amoroso conformado por Héctor Alonso, Verana y el protagonista: triangulo que altera los órdenes de la pequeña población, pero de la misma manera las fronteras individuales de cada uno de sus componentes. Hay algo más que placer sensual en ese cuento que aparenta fluir hacia los límites de la tragedia. Es posible

Apuntes para una estética en la novela venezolana

preguntarse si esa tragedia no está emparentada con ciertas concepciones cercanas a la expiación y la catarsis. Si haber transgredido las estructuras morales del pueblo no era causa suficiente para prefigurar una sanción () si no fuera exactamente sanción, sino alguna forma de trébullo al padre, a sus pesadillescas figuraciones, y entonces una vía de acceso a la liberación de tales pesadillas Al final, i lector Alonso resultará muerto, pero todo eso será ajeno a la otra cotidianidad que habían implantado ellos tres en el ejercicio del amor. Será más bien en la ruptura de esa cotidianidad para reintonar el orden usual de las vidas y las cosas.

Hay en la novela, corriendo subyacente debajo de los niveles traídos por la memoria, o por su natural transcurso, una doble trama estructurada: un doble proceso: una de sus fuentes se produce en el ámbito de lo doméstico: del espacio así representado, por donde hasta entonces ha fluido lo cotidiano. La otra tiene que ver con la relación entre lo doméstico y la ruptura de lo cotidiano: el acontecer climáxico. Balza fractura la narración en ese instante, pero lo hace distanciando al lector, proponiéndole una rápida clausura: la muerte de Héctor Alonso, por absurda e imprevista, es el cierre de Agosto, el cierre del amor triangular, signo de Agosto, el cierre de un intento de regreso

El final retrotrae el tiempo de las indefiniciones: *lodo apuntaba al cumplimiento de la elipse. Y de pronto San Rafael propone una respuesta inesperada: otra pregunta, diferentes direcciones* Pocos textos en la narrativa venezolana logran establecer una tensión tan notoria, tan vivida entre lo doméstico, lo cotidiano, la fuerza de las rupturas y la necesidad desesperada casi de recuperar

lo perdido (o lo que, creyéndose perdido, en verdad jamás existió). Al final de la novela, hay todavía remembranzas, evocaciones, explicaciones. Pero Praxiteles parece esfumarse en tanto que la casa original se establece perennemente como memoria, como transfiguración, como esplendor, como ruina. *Las ventanas altas, el pasillo impregnado por aquellas imágenes simétricas pintadas con añil. La mesa del comedor, oscura y sencilla, cubierta con un hule intemporal. La sala: gastados muebles de mimbre claro, cortinas con pliegues desvaídos. La habitación de mi madre interrumpida por una pequeña pared que pretendió dividirla en dos alcobas y que nunca fue terminada. El aliar sin luces, cuyas cruces y vírgenes arden entre flores de azahar. El mismo aliar construido con una repisa en el ángulo más oscuro del cuarto. ¡Ah! ¿Era posible? La eternidad fraguada en las cosas.*

Noguera

Torres

El exilio del Tiempo

Se tiende a pensar que la primera novela de Ana Teresa Torres, **El Exilio del Tiempo**,⁴ pertenece a esta comente que podría llamarse *arquetipo de las nostalgias*: que de alguna manera toca las vertientes de la evocación y la invocación de Paraísos que se perdieron, en beneficio de la reconstrucción de un tiempo que quizá fue mejor Sin embargo, la perspectiva que asume la narradora para la consideración de su espacio no permite muchas posibilidades de interpretación nostálgica: La Casa no es el territorio sacralizado, el área de las

supervivencias, sino que se transforma en un lugar donde se cumplen las erosiones, un lugar in identificado a causa de las muchas transmutaciones que ha sufrido, un lugar que ha vanado tantas veces de naturaleza que termina por no poseer ninguna: espacio metonímico de la carencia de identidad' espacio de no-pertenencia y, no obstante eso, espacio que se recupera

¿Cómo se llega a un ámbito tan dramático? ¿Mediante cuáles vías? El Exilio como componente semántico e ideológico parece ser la mejor respuesta a esas interrogantes: el título es ambiguo y polisémico, pero remite, sin embargo, a la concreción de una idea de desplazamientos: viajes que se cumplen como huida y como búsqueda hacia sitios que prometen una identificación o simplemente un ámbito de sobrevivencia: patrias alternas que jamás llegan a sustituir *la patria*, entidad hecha de remembranzas, tradiciones y lenguajes, de vínculos familiares y amistosos establecidos en un tiempo que con el acontecer de la historia va convirtiéndose: 1) en pasado y 2) en falsificación obtenida mediante la traducción que la memoria hace de ese pasado, y que por lo tanto no sirve para establecer nexos con la patria verdadera (si tal cosa existe): el espacio al que se regresa porque se considera propio, pero que ya no lo es, al estar mitificado por la ausencia y la asunción que se ha hecho de los hábitos y los paisajes de los territorios ajenos, pero también al ser otro debido al transcurso del tiempo y las alteraciones que su correlato, la historia, ha provocado en la tal recordada patria.

La novela se inicia cuando la narradora (innominada también, quizá porque está imbuida dentro de su peculiar rol de *contadora de la historia*. de

compiladora de las memorias, y, por lo tanto, dotada de cierta condición mágica que la impulsa a obliterarse como individuo. Quizá, más dramáticamente, innominada porque se asume como no-existente, o no-perteneciente sino en términos de mediación. O porque, como dicen los antiguos, la obliteración del nombre potencia el esfuerzo por recuperar las memorias), la narradora., *en fin*, se detiene en medio de los restos del festejo del fin de un año y comienzo de otro, en ese termino de transición: umbral de cambios que se presienten o aperturas, y comienza a reconstruir la historia familiar a partir de una reflexión que abarcará el acabamiento como largo proceso, y la memoria como desesperado recurso contra ese acabamiento:

Ahora ya f ocios han subido a sus habitaciones y la cusa está sola, yo me quedo en el salón con ese aire de fiesta terminada, porque iodo está en su puesto pero mucho más que <Je costumbre y pienso en cómo ja vida se agolpa en los objetos v cómo estamos sentados sobre tantos días, en un espacio tan pequeño como es el que ocupamos mientras nuestro amor se extiende v acaricia cada uno de los días v tle jas horas, las miradas lejanas, jas palabras dichas por otros, lamas palabras, [p. 13]

Sin embargo, y contra lo que cabría suponer al comenzar la lectura, no habrá una estructuración de tiempo circular, sino que la historia se ramificará, buscará diversas vías, como cuando se derrama un líquido sobre una superficie líquida, por ejemplo un vaso de vino rojo, y múltiples arroyos se abren aquí y allá, tendiendo cada uno hacia su propio fin, entrelazándose a veces o abriéndose

hacia lejanías, cayendo por los bordes hacia abismos insoslayables o deteniéndose en pequeños charcos donde se refleja brevemente la luz. Al final, la narradora, epifánica niña enfrentada con el tiempo (una encarnación del mismo: anciano de barbas, anciano extranjero), pero poseedora de la noción de las memorias, se sienta a liberarse de la carga de recuerdos por medio de la escritura de una novela.

No obstante eso, no hay en verdad un esfuerzo de recuperación. Se trata más bien del recuento de los daños de una familia perteneciente a cierto sector de la oligarquía tradicional, que es erosionada en sus privilegios y posesiones, que es sacudida por las transformaciones políticas, culturales y sociales de un país que en los casi doscientos años transcurridos desde su conformación como nación individual no ha podido fundar los límites estables de una existencia. Los miembros de esta familia han decidido asumir el exilio como forma de vida: han decidido escapar de las modificaciones estructurales de su sociedad originaria: a sus capitanes-jefe, los hombres que tienen el poder de decisión, les ha parecido conveniente salir del país cuando están en desacuerdo con las maneras que en él se desarrollan, o sacar del país a sus hijos cuando consideran que incurren en conductas inconvenientes para el prestigio y el estilo de la familia. La narradora va planteando el asunto no solamente por medio de esa multiplicidad estilística de las conversaciones, la reproducción de la oralidad en el monólogo interior, el uso de intertextos de diarios y de cartas, o incluso la reflexión de corte ensayístico, sino también por medio de la enumeración de los objetos, objetos a veces incompletos, o extraviados en alguna de las mudanzas, y recuperados casualmente (ellos mismos u otros, parecidos) o sencillamente

evocados:

....Papá casi se entusiasma y se enfrasca en un capítulo sobre la guerra de las Dos Rosas cuando un grito de Margarita le interrumpe la lectura porque es exactamente lo que queríamos, mamáaa, lo que nos hacía falta y que teníamos se perdieron en la mudanza, te acuerdas , mamá, le dice ahora mamá a mi abuela, y tanto que los hemos echado de menos, una cosa tan necesaria comenta mi abuela, tan indispensable que no me explico, Mercedes, cómo no los habíamos vuelto a comprar, porque nunca conseguimos el mismo modelo y en cambio estos sí son, tienen el mismo dibujo en el mango, quizá no exactamente el mismo pero muy parecido, perfectamente podría decirse que son los mismos y que nunca los habíamos perdido, te das cuenta, casi idénticos, pero cómo se le habrá ocurrido regalarnos esto, un objeto que habíamos dejado de tener y ahora recuperábamos gracias a Dios, las cucharillas de revolver refrescos, [p. 12]

El asunto de la hiperobjetualidad se puede definir como un intento de reconstrucción que pertenece a la noción de neurosis epistemológica: captación del espacio por medio de la descripción, aniquilación de la posible amenaza del ámbito exterior por medio de su encantación a través de la palabra, reposición de la escena no tanto para que sirva de cauce a la historia como para que sea de alguna manera historia en sí. Por lo demás, La Casa en esta novela de Ana Teresa Torres no está referida a un espacio específico: construcción, referencia arquitectónica, producto de la albañilería, sino que, por las necesidades mismas del exilio, ella es el conjunto de los objetos familiares acumulados a lo largo de la historia, incluyendo los viajes y las mudanzas. Y esos objetos tienen una historia particular, que a veces incluso pertenece a otros, no miembros directos

de la familia, sitio personas que convergieron en las circunstancias familiares, que vivieron allí y luego fueron absorbidos por la dialéctica: murieron o se fueron, dejando detrás sus cosas y sus recuerdos. Tal es el caso de Madame Foucaud, especie de institutriz-niñera, responsable de la educación de las niñas de la casa en cierta época, que les transmite sus memorias de la guerra y la post-guerra: la historia triste de una hija muerta, los paisajes de esa niña prematuramente muerta a orillas de un lago:

Más allá del recuerdo ¿Qué habrá?

*A las allá di. El lago de Como, más allá de Madame Foucaud
¿Qué permanece? la confusión de una fofo, Madame
Foucaud nadando en el lago, nosotras en el entierro de
Madame Foucaud. A veces temo equivocarme en los
recuerdos de los demás y enturbiar su vida con mis
recuerdos. [p. 67]*

Entonces, es esa Casa hecha de objetos la que sirve de punto de partida para una visión de la historia familiar, de la historia del país al que esa familia pertenece y de la cual ha vivido pendiente y alejada, a la vez. Y los objetos en sí son como archivos de respaldo a los recuerdos que provienen de tan distintas vías, generación tras generación, surgiendo sin orden cronológico, ni concertación lógica. La confusión de memorias, ésa que la narradora señala con cierta angustia, quizá deriva de la inconcreción de los espacios: de su inexistencia en cuanto a espacio real, o de la incerteza de su permanencia, en parte, o de la asunción neurótica que se hace de los mismos, para solventar la carencia de conexiones reales.

II.

Hay una condición del exiliado que se cumple casi religiosamente: la tendencia a recolectar las cosas que se ligan a su historia para tener un asidero preciso al cual remitirse cuando recuerda: aquella piedra resumida en un camino nevado, junto a un lago; aquellas hojas secas guardadas en un libro desde un día de otoño en una grandiosa ciudad de parques y edificios; aquel candelabro de cristal cortado que fue obsequiado por los señores de un pequeño castillo en la campiña: aristocracia rural ejercida con liberalidades; aquella fotografía doradamente enmarcada donde se congela la infancia acunada por abuelos dignos y amorosos. Objetos. Pero llega un momento en que esos objetos se van convirtiendo en prisiones: sus significados se erosionan con la muerte de los personajes más antiguos, pero ellos permanecen, obstaculizando todo afán de futuro, toda posible liberación, pues los que los heredan son los guardianes de las memorias familiares, sean éstas confusas, o no:

Y cómo escapar si ya los muebles nos encerraban v cómo oponerse, si la moral v las buenas costumbres podían aprenderse en el dibujo de las poltronas v las mesas. A veces me tranquilizaba pensando que, al fin y al cabo, esos muebles los habíamos situado nosotros y nuestros órdenes se reflejaban en ellos, pero otras pensaba que quizá el sentido era inverso, y que aquellos muebles por siglos nos encadenaban, [pp. 20-21]

Pero ¿qué es el exilio? La narradora de *El Exilio del Tiempo* ve las cosas desde afuera: testigo de los actos, recolectora de testimonios, jamás se

compromete personalmente: mantiene una actitud que podría llamarse brechtiana: una distancia emocional que le permite tejer cuidadosamente los hilos de esa tela sobre un diseño sobrio, armonioso nada de rupturas, de tragedias o de establecimiento de estallidos. Fila misma es, entonces, una exiliada. No pertenece, crea un espacio distinto donde ella vive y desde el cual narra. El exilio, más que una condición física, más que el hecho de abandonar el territorio geográfico y moral al que uno pertenece por otro., es una condición psíquica, en el más profundo sentido de la palabra: el que remite al alma (palabra tan inusual en estos tiempos). El exiliado lo es en todas partes, en el lugar que asume para exiliarse y al sitio donde regresa marcado por una añoranza incurable, cicatrizado por la diversidad de costumbres y aun de lenguas, se convierte en extranjero en sí. Y en cierto modo, lo más terrible, lo que plantea Torres en su novela, con un tono tan definitivo y sombrío, es que tal exilio en el hombre venezolano (quizá latinoamericano) es más radical por cuanto carece de una estructura sólida de pertenencia de una identidad. Los personajes de la novela, por ejemplo, van circulando bastante a la deriva, como gente que no encuentra su lugar, desgranando a veces una cantilena de simples lecciones de moralidad, heráldica e historia, sin comprometerse con nada ni con nadie. Gloria Da Cunha-Giabbai, en un interesante ensayo, *Mujer e Historia: La narrativa de Ana Teresa Torres* determina que tal conducta pertenece a las familias que están en el orden de los **dominadores**, entendiendo como tal las que pertenecen por tradición y por estirpe a una clase social de élite, con tendencia a conservar los valores que, homogeneizados por la fuerte interrelación que se mantiene en el seno de esa élite, se convierten en sólidas estructuras a menudo opuestas a las que se manejan en el resto de la sociedad. Da Cunha señala que es precisamente el choque

entre las esferas de valores lo que causa insatisfacción y resentimiento y lo que conduce al exilio, porque el mantenimiento de los valores es lo que solventa la salvación de clase

Pero este sentimiento de exilio de el ase no es nuevo en la expresión literaria venezolana. De hecho, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando comenzó a producirse el desplazamiento de la oligarquía agraria tradicional y comenzaron a darse las incipientes muestras de una burguesía mercantilista y financista, se presentó un rechazo hacia las circunstancias del desplazamiento, e inclusive un novelista como Manuel Díaz Rodríguez lo manifiesta en esos términos: en las obras de este autor, la tradición, la modernidad y sus incidencias en lo social son elementos que coexisten de una manera conflictiva. En realidad, y así lo establece Yolanda Salas de Lecuna, en su libro **Ideología y Lenguaje en la Narrativa de la Modernidad , el conflicto** mayor lo producía el hecho de que las transformaciones sociales y de mental ideales ocurridas en la realidad latinoamericana no resultaron de una evolución interna, sino que capitalismo y burguesía surgieron debido a la injerencia de intereses económicos provenientes del exterior del país, con la anuencia de regímenes dictatoriales, y ambos elementos fortalecieron a una clase que logró su predominio tanto por su capacidad de producción y competencia como por hábiles manipulaciones políticas, y esta clase en ascenso tendía, además, a imitar patrones foráneos de cultura, chocando abiertamente con la permanencia de la estructura social del antiguo orden, donde persistían rasgos de la tradición colonial, junto con la emergente visión republicana '

Si ésa era la situación a principios de siglo, a partir de los años 40,

cuando se inicia el proceso de *inserción en el progreso*, y sobre todo la transformación de la ciudad, el conflicto se profundiza. Ciertas teorías sociales establecen que la élite es fundamentalmente urbana. Si se acepta que el discurso de Torres corresponde al de la élite desplazada, se entiende la ubicación urbana de su novela: no hay en ella referencias, ni siquiera nostálgicas, de potreros, o vacas que se llevan a ordeñar, o tablones sembrados de caña de azúcar, o del olor de la tierra húmeda y esas cosas: la ciudad transcurre en ella, permanentemente, tenga el nombre que tenga: París, Madrid o Caracas, y si acaso hay alguna relación con lugares alternos, lugares menos urbanos, como Macuto o Biarritz, son siempre en términos de apartamiento y reposo. De hecho, resulta altamente significativo que cuando uno de los personajes masculinos decide salir al exilio, venda la casa de Macuto, construida por un antepasado afortunado. La historia de esta casa resulta interesante: construida de acuerdo a los planos originales de una villa de verano de la Costa Azul:

Era una edificación de dos plantas, con doble halconera, sostenida por columnas de capiteles corintios y frente de media altura con calados de concreto que reemplazaban los auténticos de madera pero igualmente seguían un diseño de encajes. El corredor de la planta baja era amplio, de piso de mosaicos y refrescado por la brisa que corría entre los uveros a lo largo de la avenida que bordeaba el mar, estaba amueblado con butacones de mimbre blanco y a él abrían los grandes ventanales del comedor y de la sala. El parque era hacia la parte posterior, relativamente pequeño en comparación con el tamaño de la casa, pero enorme hacia adelante, cruzado por un camino

de tierra que comunicaba la puerta principal con las verjas de hierro fundido, insertadas dentro de columnas gruesas y pequeñas, rematadas por jarrones de los que colgaban geranios. Al frente de la puerta principal una rotonda de flores servía de círculo distribuidor de pequeños senderos que se perdían en el jardín y morían bajo las inmensas matas de caucho, cuyas raíces sobresalían en tal medida de la tierra que servían de bancos a los niños. ¡p. 81!

Edificada para ser duradera, a la muerte de la esposa del dueño, entró en una etapa de abandono, fue vendida para cubrir los gastos de ese exilio, y luego pasó a diversas manos: propiedad gubernamental destinada a ser hogar de niños abandonados, por alguna oscura vía, pasó a manos particulares nuevamente, y fue vendida para que hicieran un edificio de apartamentos: arrasada, entonces, el mismo edificio se derrumbó con un sismo y en el baldío la narradora registra sólo escombros. De cualquier manera, lo que se quiere señalar es que su índole de entidad sacrificable a intereses más inmediatos está dada por su relación periférica con la ciudad. Las casas de la ciudad permanecen, aun cuando los ocupantes estén en el exilio. Sólo que las modificaciones urbanas transmutan su valor: no el precio, no la condición de propiedad inmobiliaria negociable por más dinero, pues esto es secundario, sino su valor social: las memorias persisten: ésa fue la casa donde sucedieron tales y cuales cosas, donde nacieron tales y cuales personajes, donde se asentaron las raíces, pero es imposible ya habitarlas, porque la ciudad alrededor cambió y el ambiente ya no es apto ni para la existencia de la familia, ni para la conservación de las tradiciones, así que se opta por la mudanza hacia otro sitio, mudanza que es, realmente, otro

exilio. La ciudad persigue, sus mutaciones, por aceleradas y violentas, destrozan las referencias:

... estaba en ja esquina y las Residencias no las veía porque las habían tumbado y en su lugar se levantaba un edificio inmenso, una torre de una financiadora, o una compañía de seguros, fue como quedarme sin paisaje, como si las máquinas demolidoras hubieran arrasado con nosotros... como si el tiempo o las máquinas de demoler fueran lo único que tuviera en este país una cualidad democrática, y fuera verdad la poesía de Jorge Manrique cuando dice de Has deshaze la edad, dellas casos desastrados que acahecen, deltas, por su calidad, en los más altos estados desfallecen, como si debajo de jos escombros estuviéramos nosotros, soportando el peso de la financiadora o de la compañía de seguros...[p. 223]

III.

Es posible trazar una línea temática que derive del núcleo Casa-Recuerdos Familiares y que una a autores como Teresa de La Parra, Antonia Palacios, Salvador Garmendia y Ana Teresa Torres. Esta sería una línea arbitraria, aunque no exenta de lógica. La diferencia estriba en la perspectiva desde la cual se enfoca cada tema, el enfoque que se le da, y también en la elaboración lingüística: en la concreción en literatura. Obras como **Las Memorias de Mamá Blanca, o Ana Isabel, una niña decente**, invocan una infancia que equivale al Paraíso Perdido, desde una perspectiva de la nostalgia y del deseo de recuperar (no obstante el conocimiento de que eso es imposible) tiempos que se consideran mejores, o más puros. **Las Memorias de Altagracia**, de Garmendia, aunque se refiere igualmente a la infancia como Paraíso Perdido, no pretende su

recuperación: la imagen surge allí, a partir de los recuerdos: casa (lo doméstico y lo cotidiano) como espacio que rodea esa infancia y sus historias. Pero la expulsión de la casa (del Paraíso) es irreversible y en la obra se plantea como un hecho específico, como algo sucedido y ante lo cual no tiene mucho sentido la nostalgia. El caso de Ana Teresa Torres es diferente, en su evocación de la Casa no hay intención de fundar la infancia como Paraíso. Despojada de cualquier forma de la nostalgia, acomete la Casa como excusa para trazar una historia de! país y quizá lo que acentúa el patetismo de este alejamiento es el hecho ya señalado de la inexistencia real de tal Casa: Casa Portátil, Casa que se lleva de un lado para otro y quizá este despojo del lugar sea una marca de los tiempos.

Esto no carece de explicaciones: en efecto, el tiempo llamado *postmodernitas* se ha venido descifrando como uno afectado por las intervenciones políticas, económicas y sociales provenientes, por una parte, del hiperdesarrollo industrial y sus consecuencias de alteración del medio ambiente, generación de conflictos de clase y establecimiento, también conflictivo, de los mercados, y por la otra, de la influencia e imposición de interpretaciones sistemáticas de las doctrinas liberalitas y de un capitalismo cuyas crisis determinan también e! hipercrecimiento, a veces monstruosamente deformado, de sus formulaciones, inclusive políticas. Esto ha producido veloces transformaciones que han afectado principalmente al signo universal bajo el cual se acostumbraba aprehender e! mundo (lenguajes, geografías, sistemas de gobiernos, vínculos culturales y así sucesivamente). Apenas si se sobrevive, en esta circunstancia actual. Todo lo que se aprende se fosiliza velozmente, sirve de muy poco, quizá sólo como base para poder entender otra cosa, otro manejo, otra idea Hay un permanente

Apuntes para una estética en la novela venezolana

desplazamiento de los límites y eso está impidiendo la fijación de una ontología: se cree saber de dónde uno viene y adonde uno va, porque sólo se remiten esas preguntas a las marcas de una identidad académica o política o social. Se tiende a revalorizar la epistemología, porque ella tiene el prestigio de servir de instrumento para estar en el mundo de alguna manera lógica, sin parecer siempre un ser perdido o, en el mejor de los casos, un explorador. Pero, en el fondo, se va instaurando la consciencia de que uno no pertenece a ninguna parte: de que ha sido desplazado del espacio que le corresponde por derecho, y ha sido desplazado por fuerzas que no se pueden combatir porque ellas pertenecen a cierta estipulación maligna que es inherente a la condición de la vida, que ha sido potenciada por las actuales circunstancias y que arroja la sociedad y los pueblos y los seres, sometiéndolos a sus reglas de juego y a su dominio.

Quizá todo eso se deba a que la sociedad venezolana se haya convertido en ámbito propicio para la deserción y el escape y la novela no ha podido dejar de revelarlo. El novelista, en este caso Torres, participa de una desengañada sensación de estar frente al crepúsculo de una versión del progreso humano, iniciada en los amaneceres antropocéntricos del Renacimiento y que condujo hacia la decadencia, una decadencia que todo ilumina, que se muestra en todo el esplendor de su miseria. A partir de esa circunstancia, aparecen esos signos que circulan entre los extremos siguientes: bien la concepción de territorios diseñados bajo el signo de la añoranza, del recuerdo, del rescate de los héroes, o bien la creación de ámbitos señalados por la falta de referencias que coincidan con cualquier geografía nacional e incluso con cualquier geografía humana conocida. Ontología de la nostalgia, sería una y de la huida, la otra. No

obstante eso, El Exilio del Tiempo se ubica en un término medio: no hay falsificación del espacio, pero tampoco hay nostalgia *el* recuerdo sirve para remarcar la sensación de exilio, de alejamiento y no pertenencia y para hacer, como ya se ha dicho, un inventario de las causas del desastre y la erosión de toda una clase y toda una etapa histórica. Falsificación y remembranza Habrá que preguntarse si esto no se corresponde nuevamente con una interpretación del arrinconamiento vital y el desarraigo.

Si se pone sobre el tapete el creciente aislamiento del hombre contemporáneo y su creciente encerramiento dentro del territorio que le propone el sistema, entonces se está ante un panorama en el cual *arrinconamiento* y *desarraigo* son valores categóricos de la humanidad: certezas ontológicas construidas como artificio de entendimiento para que el hombre se resigne a su condición marginal . Si, además, se verifica la existencia de una *aldea global*, desprendiéndose conceptualmente de las ideas consagradas por el hábito de repetir a los ideólogos de la masificación, es posible encontrar una verdad desnuda: *que el mundo es una aldea global significa que uno no pertenece a ninguna parí e*. Y esto se acentúa en las sociedades latinoamericanas, donde el hilo de continuidad cultural se ha quebrantado en tantas ocasiones, produciendo entonces una tan absoluta permeabilidad hacia los modelos foráneos metropolitanos que se ha terminado obviando la imagen que debería corresponder en el espejo en función de un friso de imágenes, en el mejor de los casos: un friso de máscaras asumibles, disponibles en almacén. Y, en el peor de los casos, una imagen cambiante, propuesta por los reciclajes y reciclajes de la moda. Tampoco hay mucho a lo que

aferrarse como defensa: una epopeya nacional casi desvanecida por el consumo de programas escolares que tienden a obviar la historia y la geografía; un proyecto político que ya nadie puede definir debido a su extrema fragmentación y en el cual nadie cree debido a tantas intemperancias, modificaciones sobre la marcha y fracasos; la sumisión progresiva a los controles que instauran los países desarrollados; el desenvolvimiento de unos valores que pertenecen al *show* y a los programas de concurso; la ausencia de discusiones intelectuales, de formulaciones ideológicas, de intercambios críticos, y, peor aún: de conclusiones; la proposición de formas de vida y de realidad delimitadas por un modelo de bienestar que se vincula con la posesión de objetos (útiles o inútiles), apuntalado por el consumismo, por las necesidades del mercado y por los ficticios mitos de la Era Contemporánea. *En estas circunstancias: ¿a qué lugar pertenecer?'*

Por otra parte, quizá la sociedad venezolana haya sufrido con más severidad los impactos sucesivos de los imperialismos. Desde los años 20, fueron las repentinas y desiguales transformaciones provocadas por la explotación petrolera. El desplazamiento y la progresiva reubicación de las poblaciones campesinas en centros industriales, llamáranse estos campamentos petroleros o ciudades semi o industrializadas, produjo una ruptura dramática de la superestructuras culturales primarias, las heredadas del mestizaje colonial. A cambio, fue indispensable asumir una cultura y una realidad propuesta foráneamente como modelo. Esto ocasionó modificaciones profundas sociales y culturales, en primer término, y generó también cambios políticos. Después de la caída de la dictadura, en 1958, el advenimiento de la democracia, la masificación de la educación y las notables mejoras en términos de asistencia médica produjeron un crecimiento de la

población, y ese crecimiento demográfico, ese crecimiento de gente capaz de leer, escribir y participaren la toma de decisiones, implicó también el arrasamiento de los rezagos de modelos culturales tradicionales, las alteraciones dentro de las jerarquías semánticas de la asunción social y el surgimiento de una nación que muy poco, o nada, tenía que ver, en un lapso de 15 o 20 años, con la sociedad agropecuaria y tradicionalista que había intentado persistir en la primera mitad del siglo XX. Quedaban, por supuesto, algunos núcleos rurales e inclusive algunos centros comunales que estallan aún en términos del neolítico. Pero eran minorías. Islas dentro del contexto nacional. Sin embargo, ni el progreso ni sus beneficios estaban equitativamente distribuidos. Hubo aquel súbito estallido de prosperidad que sacudió la década del 70, debido al aumento internacional de los precios del petróleo, y que se prolongó hasta casi la mitad del 80. La clase media se expandió numéricamente. La gran burguesía mercantil y capitalista creció, inclusive en contra de los intereses de la tradicional clase dominante, que se vio desplazada de su hegemonía por el ascenso de grupos e intereses que venían del seno de esa clase media. Fue un momento de práctica liberalista social democrática. Sin embargo, había demasiados intereses en juego. Y todo luego acabó en una cerrada crisis económica, en el cierre o entramamiento de los senderos abiertos a la movilidad social, en el empobrecimiento de las clases medias, en las luchas de los grupos poderosos por detentar el control económico, y, como consecuencia, en un desbarajuste político, agravado por la pérdida de los valores y la derrota de los idealismos, lo que condujo a la visión de un panorama sombrío.

En esas condiciones, el desarraigo parece ser la única verdad reconocible. Esa,

y la sensación de arrinconamiento, desplazamiento construido por fuerzas y valores que pertenecen a la élite y que gobiernan las conductas de la masa. Sensación de estar reprimidos también, asfixiados, sometidos a contradicciones terribles entre la consciencia del papel social del escritor, del intelectual, en una sociedad en conflicto y el temor de expresarse en viva, alta \ vigorosa voz, rompiendo así la frágil armonía que permite la sobrevivencia: armonía frente a los que detentan la autoridad y los poderes y también frente a la masa que es regida por ellos. Ese es el ámbito donde convergen texto y contexto en la obra de Ana Teresa Torres En eso reside también su aporte a la literatura venezolana: alejándose del fácil recurso de la evocación, aun cuando sea en búsqueda del tiempo, ella establece un planteamiento abiertamente político, que rompe con la asepsia en que a veces durante las últimas décadas, se deslizó el género novela. No hay caridad en sus contenidos. No hay justificación para con los errores de la misma clase desplazada. Hay un corte frío y severo, cuchillo de bordes afilados con rayo láser, que traza una neta apertura, sin sangre que horrorice, para permitir ver el sector de las entrañas que quiere iluminar la novelista. Se trata, una vez más, de la vieja herencia de Cervantes, la novela como espejo de la sociedad: espejo que refleja imágenes específicas con ciertas deformaciones derivadas de su condición especular: el planteamiento de ese doble movimiento de acción/ reacción: oposición del mundo imaginado al mundo propuesto como real, interpretación de la reflexión especular. Espejo pesimista, además. En estas condiciones, la Casa es solamente un pre-texto: pre-texto para que se cuente una historia y pre-texto también para que se escriba un ensayo en torno a ese pre-texto. Porque lo fundamental es el vínculo que se establece entre la novela como cosa estética en sí y el nudo de conflictos sociales desde el cual se

construyó, nudo que conduce al lector hacia los despeñaderos de la desilusión, quizá, o hacia las posibilidades solamente delineadas de algún amanecer

Citas:

. "Setecientas Palmeras plantadas en un mismo lugar", en Tres Novelas,
Monte Avila, Caracas, 1992, pp. 228-229

² TRIAS, Eugenio: Drama e Identidad, p 119

•'. Obra citada, p 241

⁴ TORRES, Arta Teresa: El Exilio del Tiempo, Monte Avila, Caracas, 1990

\ DA CUNHA-GIABBAI, Gloria: Mujer e Historia: la narrativa de Ana
Teresa Torres, Centro de Actividades Literarias El Tigre,
Fondo Editorial, Colección Ensayo 2, El Tigre, estado
Anzoátegui, Venezuela, 1994

⁶ SALAS DE LECUNA, Yolanda: Ideología y Lenguaje en la Narrativa de
la Modernidad, Monte Avila/Celarg, Caracas, 1992

⁷ SALAS DE LECUNA. Yolanda: Obra citada, p. 12