



AQUÍ VENEZUELA CUENTA

JULIO GARMENDIA

ARTURO USLAR PIETRI

GUILLERMO MENESES

ANTONIO MARQUEZ SALA

GUSTAVO DIAZ SOLIS

ALFREDO ARMAS ALFONSO

OSWALDO TREJO

SALVADOR GARMENDIA

HERNANDO TRACK

ADRIANO GONZALEZ LEON

ARCA

**J. GARMENDIA / USLAR PIETRI
MENESES / MARQUEZ SALA
DIAZ SOLIS / ARMAS ALFONSO
TREJO / S. GARMENDIA
TRACK / GONZALEZ LEON**

ARCA/Montevideo

AQUÍ VENEZUELA CUENTA

**SELECCIÓN: EDMUNDO ARAY
PRÓLOGO: ANGEL RAMA**

Leer una selección cuantitativa de una literatura moderna implica, obviamente, encontrar valores artísticos individuales, establecer contacto con experiencias personales de un ámbito nacional, con específicas notas de la sensibilidad y de la invención estética. En ese plano podría intentar una enumeración de tonalidades, refiriéndome al vórtice alucinante de Salvador Garmendia por obra de la controlada intensidad con que maneja lo abyecto, o a la sutileza con que Uslar recorre espacio y tiempo para desentrañar indirectamente a una criatura novelesca, o al lirismo atormentado de Márquez Salas que cuando llegamos a Hernando Track deviene siniestramente envenenado.

Sin embargo, más aleccionante que una recorrida de las creaciones independientes del volumen, me resulta la atención por el frasco cronológico de una literatura: esa modulación de las letras narrativas venezolanas a lo largo de los cuarenta años bien contados que en este volumen se trata de apresar (1927-1967). Utilizar cada cuento por su función de eslabón de una cadena que, a la fuerza, es la de una creatividad innovadora y simultáneamente la de una tradición fatal, en cuanto ella es más que el mero reflejo de una sociedad: es su construcción en tanto orden cultural.

Claro está que como no existen las antologías objetivas, mucho menos cuando de la contemporaneidad se trata, esta que firma Edmundo Aray puedo sospechar que responde a la voluntariedad reconstructora de su pasado y su presente que anima al escritor, buscando, como es habitual en todo artista, la justificación de su visión del arte y de la vida. Ese componente subjetivo del volumen quizás pueda ser compensado, sin excesivo riesgo, con otro subrepticio que rige al antó-

hago un que a veces éste lo perciba claramente, y que en ese el, general y compartible: aquel que manifiesta el ángulo de entendimiento de una época, la mirada con que ella se contempla y se juzga.

La moderna mirada venezolana sobre sí misma, resulta más desalentada que optimista. Nadie se atrevería hoy a hacer cuyas las orgullosas afirmaciones que Uslar Pietri formulara hace justamente veinte años en Nueva York, poniendo la narrativa venezolana a la cabeza de todo el orbe de la lengua española. Al contrario, el presente gran momento de eclosión de la novela hispanoamericana no ha hecho sino patentizar el encierro que ha venido ahogando la narrativa venezolana y que no se ha extendido a otros géneros, como lo demuestra su notable contribución poética. El legítimo intento de respaldar la rica, vivaz, beligerante sociedad aluvional de la Venezuela contemporánea con una creación narrativa de primer orden no ha encontrado suficientes apoyos. Cero que esa frustración ha de ser beneficiosa, en cuanto imponga una sana tarea de desmitificación y de auto crítica, rompiendo con los moldes, prestigiosos pero caducos, que la han embretado largos años.

Aquí Venezuela cuenta recoge la producción de tres generaciones literarias, comenzando por aquella vanguardista que a mediados de los años veinte intentó modernizar las letras venezolanas con una incorporación violenta de los lamos europeos y una negativa, que no fue demasiado categórica, al realismo enunciativo y esquemático que había dominado en la época del regionalismo y que tuviera su mejor exponente en la obra de Rómulo Gallegos. Incluso el merecido respeto por un creador de la importancia del autor de *Cantacabras* resultó paralizante para la empresa, atroz y necesaria, que debe acometer todo creador cabal: destruir a su programitor. De los escritores que en ese período crucial intentan dar un cambio de rumbo a la narrativa venezolana —entre los que cabe recordar a Carlos Estrella, a Arturo Uslar, a Fulgencio Bernardo Nuñez, a

Antonio Arraiz más tardíamente— creo que fue Julio Garmendia quien más clara visión tuvo del extremo al que debía llegarse para comenzar un nuevo tiempo, ya que estos no se fundan sino en grandes y hasta desesperados intentos transformadores. Sin que esto signifique establecer precedencias estrictamente artísticas, donde creo que sería discutible la ubicación de Julio Garmendia, es evidente que el no se limita a una incorporación de elementos poéticos procedentes del ultratramo y de las escuelas poéticas francesas, como hacen los otros dentro de esa zona literaria que, en el Río de la Plata cultivó Ricardo Güiraldes, adelgazando el realismo y ornamentándolo de poesía sin quebrar su estructura mental, sino que ambiciona una trasposición total a un universo imaginario, con leyes propias, fluidas y cambiantes, donde la psicología ya no tenía cabida ni tampoco la materialidad compacta de las cosas. En sus dos volúmenes valiosísimos, *La tienda de muñecos* (1927) y *La tana de oro* (1931) traza a su manera un camino que con más honda dramática y humor recorrió Felisberto Hernández en el Uruguay.

El movimiento vanguardista fue definido así por César Pístri: "Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una olivianación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico". Es, en mi opinión, ese realismo poético donde la función timorosa y adventicia de la poesía ha motivado la crítica severa de Cortázar, por tratarse de una solución híbrida y externa, ya que en ella la realidad misma no deviene una experiencia poética. En uno de los cuentos de *La tienda de muñecos*, Julio Garmendia hizo esta reflexión que me parece definitiva de su propósito y a la vez del más alto horizonte al que apuntaba: "Hubo un tiempo en que los héroes de historia éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente in-

lago sin que a veces esto lo perciba claramente, y que es, en sí, general y compartible: aquel que manifiesta el ángulo de entendimiento de una época, la mirada con que ella se contempla y se juzga.

La moderna mirada venezolana sobre sí misma, resulta más desalentada que optimista. Nadie se atrevería hoy a hacer oídas las orgullosas afirmaciones que Uslar Pietri formulara hace justamente veinte años en Nueva York, poniendo la narrativa venezolana a la cabeza de todo el orbe de la lengua española. Al contrario, el presente gran momento de eclosión de la novela hispano-americana no ha hecho sino patentizar el encierro que ha venido ahogando la narrativa venezolana y que no se ha extendido a otros géneros, como lo demuestra su notable contribución poética. El legítimo intento de respaldar la rica, viva, beligerante sociedad aluvional de la Venezuela contemporánea con una creación narrativa de primer orden no ha encontrado suficientes apoyos. Creo que esa frustración ha de ser beneficiosa, en cuanto imponga una sana tarea de desmitificación y de auto-crítica, rompiendo con los moldes, prestigiosos pero caducos, que la han embretado largos años.

Aquí Venezuela cuenta recoge la producción de tres generaciones literarias, comenzando por aquella vanguardista que a mediados de los años veinte intentó modernizar las letras venezolanas con una incorporación violenta de los tamos europeos y una negativa, que no fue demasiado categórica, al realismo enunciativo y esquemático que había dominado en la época del regionalismo y que tuviera su mejor exponente en la obra de Rómulo Gallegos. Incluso el merecido respeto por un creador de la importancia del autor de *Contacto* resultó paralizante para la empresa, atroz y necesaria, que debe acometer todo creador cabal: destruir a su progenitor. De los escritores que en ese período crucial intentan dar un cambio de rumbo a la narrativa venezolana —entre los que cabe recordar a Carlos Fria, a Arturo Uslar, a Enrique Bernardo Núñez, a

Antonio Arrais más tardíamente— creo que fue Julio Garmendia quien más clara visión tuvo del extremo al que debía llegarse para comenzar un nuevo tiempo, ya que estos no se fundan sino en grandes y hasta desahucados intentos transformadores. Sin que esto signifique establecer precedencias estrictamente artísticas, donde creo que sería discutible la ubicación de Julio Garmendia, es evidente que el no se limita a una incorporación de elementos poéticos procedentes del ultratomo y de las escuelas poéticas francesas, como harán los otros dentro de esa zona literaria que, en el Río de la Plata cultivó Ricardo Güiraldes, adelgazando el realismo y ornamentándolo de poesía sin quebrar su estructura mental, sino que ambiciona una transposición total a un universo imaginario, con leyes propias, fluidas y cambiantes, donde la psicología ya no tiene cabida ni tampoco la materialidad compacta de las cosas. En sus dos volúmenes valiosos, *La tienda de muñecos* (1927) y *La casa de oro* (1951) traza a su manera un camino que con más honda dramática y humor recorrió Poliberto Hernández en el Uruguay.

El movimiento vanguardista fue definido así por César Píxer: "Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una noción poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico". Es, en sus hechos, ese realismo poético donde la función timorosa y aventurera de la poesía ha motivado la crítica severa de Cortázar, por tratarse de una solución híbrida y externa, ya que en ella la realidad misma no deviene una experiencia poética. En uno de los cuentos de *La tienda de muñecos*, Julio Garmendia hizo esta reflexión que me parece definitiva de su propósito y a la vez del más alto horizonte al que apuntaba: "Hubo un tiempo en que los héroes de historia éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente in-

verosímiles. Un día vino en que quisimos correr tierras, buscar las aventuras y tentar la fortuna, y andando y desandando de entonces acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no ser absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales”.

Esta paradójica y no obstante justísima rememoración de lo que fueron los personajes de “cuento” y de lo que terminaron siendo por obra de la modificación radical que imprimió la literatura burguesa del XIX al género, avizoraba en 1927 una posibilidad catártica que la narrativa venezolana no hizo suya como intentaron otras literaturas latinoamericanas, especialmente la de modernización más vertiginosa que fue la bonaerense, merced a Borges. La narrativa venezolana, en su línea dominante y ortodoxa, siguió fiel al realismo que heredara de sus mayores y la historia que esta antología nos cuenta pormenorizadamente es la de las vicisitudes de esa orientación: los tratos, destratos, deterioros, disoluciones y reconstrucciones del realismo a lo largo de cuarenta años, en un manejo esforzado de lo real que concluirá por dejar en manos de los escritores jirones sangrientos de una materia informe devenida alucinante y aterradora. Pocas ocasiones para ver con más nitidez el descenso en un magma pantanoso que concluye generando un clima fantasmagórico gracias a la perversión de las formas y al fracaso de los antiguos órdenes intelectuales que no encuentran nuevos sustituyentes.

Aunque el Uslar de “*Simeón Calamaris*” no sea el prístino de *Treinta hombres y sus sombras* y aunque esta verdadera “nouvelle” resulte contaminada por un clima muy reciente de pesadilla corporal, su manejo diáfano del material, su destreza para mover las situaciones y desplazarse entre ellas está apuntando a la claridad interior que preside el planteo, por misterioso

que pretenda ser, al sistema mental que impone un orden, a saber, una jerarquía, una calificación, un régimen de dependencia subordinante de los elementos. Todavía presenciemos la obra literaria como esa leonardiana "cosa mentale" que ambicionaba Valéry. El cuento de Meneses tampoco es enteramente representativo, al menos de los modelos fijados por *La balandra Isabel llegó esta tarde*, pero en cambio resulta revelador de la apelación lírica para componer clima y tono y resolver, en esos pedales que aspiran a disolver la rígida perfilación de los seres y las cosas, una situación que se presenta como irreductible a las estructuras cognoscitivas de la realidad. Puede emparentarse con el cuento de Márquez Salas, ese sí prototípico de su cuentística regida por el faulknerismo y por su manera de compensar realísticamente, de un modo subrepticio, las desarticulaciones del relato absurdo. La envolvente lírica que muchas veces se pegotea al relato como una hiedra ajena, otras veces encarna vivamente en el cuento y adquiere, al modo rulfiano, verdad sobrecogedora que el autor rebaja y mocha buscando deslizarle al lector algún secreto de la cocina realista. La ambigüedad vacilante de este doble juego es la que determina la excesiva morosidad del relato, como en el de Gustavo Díaz Solís que en definitiva cuenta tres veces la misma "sensación" que hace el fondo temático de su relato: primero mediante el uso de la "extrañeza" ante la realidad que evoca el viajero sobre la tierra o el enigmático extranjero de Camus; luego mediante la relación amorosa distante y contenida; por último a través de figuraciones atormentadas que lindan en el simbolismo.

De paso, esos dos cuentos, donde los autores apelan al "tempo" lento y a la alternancia para captar una realidad que se les escurre y cuya disolución no se arriesgan a decretar, permiten sospechar, por las distinciones obtenidas en los concursos anuales de "El Nacional", el peso que estos certámenes han tenido en el mantenimiento de una orientación literaria y en la

consolidación del uso de formas poéticas para mero-dear planteos realistas. Al margen de los propósitos de jurados y organizadores, la función rectora de "El Nacional" en la vida cultural venezolana y los productos que entregaba al mercado en sus concursos deben haber establecido una línea valorativa a la que se plegaron sumisamente muchos creadores.

Con Oswaldo Trejo, Salvador Garmendia, Hernando Track y Adriano González León estamos en las distintas variantes que aporta el surrealismo para mantener, ya en el borde de la extinción, bajo visión desordenada y erizada, un *ersatz* de realidad. O si se lo quiere decir de otro modo, esa realidad que empecinadamente tratan de captar los cuentistas venezolanos actuales no puede ser rodeada y recreada si no es a través de su desorden, su abyección, su decrepitud, su gratuita contingencia. En ninguno se lo ve con mayor audacia de planteo que en el más joven y promisorio de los narradores: González León. El cuento contado por un idiota, eso era la vida para el Macbeth que había navegado todo el río de sangre; la historia dirigida casualmente por un idiota es la realidad para Adriano González León en su "*Ruido de tablas*" cuando está tratando de encontrar la forma literaria que exprese lo trágico del funcionamiento de la violencia en su país. Por su parte Hernando Track, cuando aspira a contar la historia del fratricidio, partiendo de los golpeantes versículos en que se revelan los designios contra José de sus hermanos, sólo puede rodear su atroz verdad mediante un pasmoso lirismo de lo decrepito, rebajando toda la realidad al nivel de una eterna lluvia que pudre y enmohece la vida entera, dentro de la cual las criaturas son fatalizadas y deambulan como fantasmas incapaces de acción.

Esa acción, en uno de los cuentos antológicos de las letras venezolanas modernas, "*Muñecas de placer*", de Salvador Garmendia, revierte al universo de los imaginarios, a una soñada captura del deseo que entonces

se transforma en monstruo devorante de los valores establecidos (religión, moral). El descenso al detalle físico que en Garmendia adquiere una tensa violencia y opera como una distorsión aberrante de la realidad, aunque partiendo de ella y no alejándose un instante de su inmediatez, revela un modo riguroso, calculado y siniestro de burlar lo real con sus propias armas.

En cuanto a Oswaldo Trejo, que está colocado en los comienzos de la evolución de la actual prosa narrativa venezolana, él evade por el lado del lirismo y de la congelación de imágenes sueltas que aporta la memoria de la infancia, el orden oficial de la realidad. De algún modo despedaza el juguete empleando sus partes sueltas en un juego de prestidigitación; es el despilfarro lúdico y desaprensivo de las estructuras enunciativas del realismo, pero en vez de aportarnos un puro mundo de sensaciones coloristas, como ocurriría en otras literaturas con los descendientes de la prosa poética, nos hace entrar a lo deforme, única pervivencia cierta en un universo desarticulado.

Hace veinte años concluía Uslar Pietri (en *Letras y hombres de Venezuela*) su exaltación del cuento, diciendo que "acaso sean los cuentistas venezolanos los que mejor puedan reflejar, en su obra breve e intuitiva, esa realidad fluida, atormentada y contradictoria. Sin ellos el rostro de Venezuela estaría incompleto y mucho de su misterio no habría empezado a expresarse". Si de acuerdo con esa premisa consultamos estos cuentos, el rostro de Venezuela que se nos ofrece aparece increíblemente lacerado y poco tendría que ver con la orgullosa imagen de la Venezuela moderna, rica, dinámica y cuatricentenaria. Los responsables de la res pública deberían citar urgentemente a sus intérpretes de sueños para que develaran el significado de estas confusas y atormentadas visiones. Los críticos literarios tenemos que limitarnos a comprobar en ellas el asedio de la realidad vivido como padecimiento y el ahogo que esa concentración obsesiva y desgarrada ha impreso a los creadores cuentísticos del país. No han buscado ex-

plicaciones ni han encontrado nuevos órdenes intelectuales que los sitúen: se han limitado a *sentir* y en la operación de insertarse en el mundo exterior, que eso es su creación literaria, sólo han hallado, por ser veraces, la posibilidad de un incómodo desasosiego que afecta todos los aspectos de la vida y en primer término la sustentación orgánica que en ellos ha adquirido máxima y desbordada principalía.

ANGEL RAMA

Este volumen de la colección NARRATIVA
LATINOAMERICANA finalizó de imprimirse
en los talleres de Imprenta Letras S. A.,
La Paz 1825, en setiembre de 1968.

Comisión del Papel. Edición amparada
en el artículo 79 de la ley 13.349.