

## LA BUSQUEDA DE IDENTIDAD EN LA MAS JOVEN NARRATIVA VENEZOLANA

¿Qué ha ocurrido en la narrativa venezolana en el plazo de 10 años para que al final de la década del sesenta los más jóvenes autores hayan situado la búsqueda de su identidad en un cuadro distinto al de la generación anterior, en un cuadro que si aún presenta ciertas similitudes, al menos ha eliminado casi completamente el componente de seguro fundamental del otro: lo sociopolítico? La pregunta en sí misma puede parecer —y es— ingenua: se trata desde luego de buscarle respuesta en lo ocurrido en el país, en la consolidación de unas democracias formales que han traído como contrapartida, no automática, pero sí coincidente, la desintegración de la izquierda, en el alejamiento de una revolución antes vista a corto plazo, en el atenuamiento para los mismos escritores de unos riesgos ahora disimulados, en la desaparición o casi de una militancia que ya no se presenta como deber cotidiano en las filas de un partido, etc. El panorama general de la década sería pues el término fundamental de referencia para la consideración de este cambio, pero tengo que dejar una investigación de ese tipo para quienes hayan vivido desde dentro el proceso y sepan manejar en su justo sentido tanto los datos más significativos como los casi meramente anecdóticos. Por mi parte, lo que quiero hacer es buscar dentro de la misma narrativa ciertas explicaciones al menos más inmediatas, sugerir algunos puntos de vista e intentar la caracterización, a grandes rasgos y examinando las obras más representativas, de este cambio.

### I

Me parece evidente que el arco que va de *Las hogueras más altas* (1957) a *País portátil* (1969), obras ambas de Adriano González León,

encierra lo que ha sido la nueva narrativa —guardaré esta denominación para los «mayores» de los nuevos, y la de más joven narrativa para los «menores», en edad, se entiende—, la que, en sentido general y para los usos de esta contraposición, puede definirse como una caracterización tensa, pesimista, agresiva a veces y desesperada por momentos, hecha no sólo sobre el fondo sociopolítico del país, sino tomando de éste sus principales y a veces únicos elementos, narrativa más o menos comprometida, de testimonio y denuncia, plasmaña formalmente en un realismo que, con excepciones, se mantiene directo, funcional, objetivo. Claro que hay una búsqueda de identidad en esta narrativa, y precisamente su signo es la tragedia porque no se plantearán para el individuo otras salidas que las que haya ofrecido el cuadro sociopolítico en que se desenvuelven las trayectorias dramáticas, es decir, prácticamente ninguna. Y no sería imposible homogeneizar tonos, enfoques, anécdotas de muchas obras de la nueva narrativa, obteniendo una especie de único texto continuo en el que los desolados noctámbulos de Garmendia se corresponden con los de Ramón Bravo y se agotan junto a los perdidos de Stémpel, de Di Prisco, de Ramírez Faria girando en el mismo círculo de la ciudad, la corrupción, lo anodino, mientras que arrebatados hombres aprietan los dientes y arden en pueblos, carreteras y campos de Adriano, Malavé Mata, G. L. Carrera, y en márgenes espasmódicos luchan y mueren, traicionan, desertan, luchan personajes de Argenis, Abreu, etc., sintetizándose todo en ese nudo de temas que es *País portátil*. La simple evocación de esta visión conjunta de la nueva narrativa chocaría con el texto único correspondiente que pueda hacerse con la más joven, en general una búsqueda de identidad no sólo centrada en el individuo, sino ocupándose de sus zonas —y sus problemas— más inmediatos, flujo de personalidades de Balza, carencias adolescentes y nostalgias de Alizo, fracasos amorosos de Massiani, descubrimientos sentimentales de Laura Antillano, mayormente desarrollándose como la relación entre la subjetividad —y, en ella, la memoria— y lo cotidiano, y en lo que respecta a la forma abriéndose con frecuencia a la fantasía, la poesía y el humor, manejando la síntesis de diversos planos y una decidida diversidad de lenguajes. Ante tal posibilidad de confrontación, creo necesario evitar cualquier tipo de valoración que pretenda desprenderse directa y únicamente del cambio, sobre todo en el sentido de acusar a la más joven narrativa de evasiónismo, frivolidad y cosas por el estilo —como también pudiera ocurrírsele a alguien voltear el juicio y acusar a la anterior de sujección partidista, esquematismo, pobreza formal, etc.—. Hacer esto no sería en todo caso posible, sino tras un examen detenido que si tendría que ver también con la diferencia en-

tre ambas, lo hiciera a partir de un análisis estético y a la luz de una historia que es sociopolítica tanto como sociocultural.

Quisiera sugerir tres razones que me parecen jugar como causas, si no absolutamente determinantes —es decir, que por sí mismas hayan producido—, por lo menos actuantes sobre el cambio. Ellas serían una crisis temática y una crisis formal de la nueva narrativa, y una situación diferente de los más jóvenes autores —entendiéndolos siempre sobre el panorama sociopolítico de la época—. La crisis temática tendría que ver no tanto con el agotamiento de sus temas, pero sí con una caracterización bastante diferenciada y suficiente en los distintos aspectos, que lo que estaba pidiendo era sobre todo una síntesis. Y esta síntesis no podía venir de los más jóvenes, sino de los que trabajaban estos temas desde hacia tiempo. El hecho de que aparezcan al fin, en 1969, varias síntesis temáticas como *País portátil*, de Adriano; *Las 4 letras*, de Abreu, y, *Las grietas del tiempo*, de D. A. Rangel, me parece confirmar la apreciación. En lo que respecta a los más jóvenes, hay que contar también con que ellos no habían sufrido, al menos como protagonistas de primera línea, el proceso de violencia de los anteriores, y con que surgen y sobre todo se desarrollan como autores en un momento en que la lucha revolucionaria parecía estar desintegrándose. Así, ver cómo las primeras obras de los más jóvenes responden todavía al espíritu de la promoción anterior —*Apagados y violentos*, de Jesús Alberto León; *Los fugitivos*, de Luis Britto, ambas de 1964—, mientras que cuando hagan su presentación conjunta, en 1968 y 1969, el cambio ya se habrá producido.

La crisis temática está, desde luego, en relación con una crisis formal. Habría, en primer lugar, un aspecto de cierta monotonía de los temas, pero sobre todo de los desarrollos anecdóticos, resultante en gran parte de la limitación de recursos formales aplicados a un mismo material temático-anecdótico. La conciencia de este hecho me parece que también puede notarse en la nueva elaboración de las obras que, insistiendo en los asuntos, se plantean, sin embargo, en los últimos años como queriendo romper con el realismo directo, funcional, estricto. Ver así la aparición de *La hora más oscura* (1968), de Santos Urriola; de *País portátil*, *Las 4 letras*, *Los siglos semanales* (1969), de Simón Sáez Mérida, etc. Desde luego, la conciencia de ambas crisis podría ilustrarse también en 1970 con obras como *Cuando quiero llorar no lloro*, de Miguel Otero Silva, donde se nota cómo el hecho es aplicable a autores muy anteriores, y con *Difuntos, extraños y volátiles*, de Salvador Garmendia. Posiblemente, la existencia de los más jóvenes autores haya sido al menos uno de los factores de esta conciencia de crisis,

gracias a su manejo decidido y generalmente fructífero de nuevos recursos formales. Así, era casi inevitable que la más joven narrativa fuera temática y formalmente otra, lo que llega a resultar incluso en una distinta concepción de la literatura en general, de la narrativa en particular, de su situación y sus funciones. El rol predominante del lenguaje, ocupando su elaboración —y la correspondiente de estructura, enfoques, tonos, etc.— el primer plano de la obra, la supresión de los temas o por lo menos su subordinación a los personajes, la atención a la cotidianidad como materia fundamental de la narración y las múltiples relaciones establecidas entre la cotidianidad y la subjetividad —casi un principio de escepticismo cognoscitivo—, el abandono de la «denuncia» literaria, posiblemente entendida como sociopolíticamente ineficaz y narrativamente peligrosa, la limitación del «testimonio» a la autobiografía de la existencia diaria, etc., son aspectos que apuntan todos a esa nueva concepción —implícita al menos, explicitada teóricamente sólo por Balza y en lo que respecta a su obra— en la que puede descansar la nueva actitud.

Si esto se ve sintetizado en la también distinta situación de los más jóvenes autores, de algún modo más profesionalizados, publicando —y acaso también escribiendo— a edades más tempranas, desde luego menos marcados por el proceso de la violencia y anotando lo que es hoy la actualidad de sus vidas, en el cuadro de una exigencia mundial de renovación literaria que hace moneda corriente las investigaciones —y los hallazgos— formales, etc., creo que podrá concluirse en general que la más joven narrativa ha dado, en su cambio respecto a la inmediatamente anterior y en sentido general, la única respuesta posible a la suma de éstas y otras razones. Lo cual no quiere decir que su obra sea la respuesta óptima —cosa por demás imposible de caracterizar—, ni que no puedan establecerse críticas de detalle de valoración negativa, o que no la rondan peligros, tentaciones, riesgos que, si son diferentes a los que actuaron —y siguen actuando— sobre la nueva narrativa, juegan el mismo papel y pueden llevar a crisis correspondientes. Tampoco debe considerarse que el estado y el carácter actuales de la más joven narrativa sean definitivos, y personalmente sospecharía la proximidad de una síntesis que volviera, por otros caminos, a centrar la atención en los temas de la violencia.

Llegado aquí, no me quedaría sino señalar algo que me parece interesante tener en cuenta a la hora de examinar esta narrativa: el hecho de que parezca existir un entronque de la más joven narrativa con autores muy anteriores, hombres que en su momento acaso se encontraron en una situación existencial similar, pero que, de todos mo-

dos, representaron literariamente elaboraciones de lenguaje, presentación de temas, enfoques, tonos, etc., demasiado cercanos a los de la más joven narrativa como para ser esto una simple anécdota, o una casualidad. No hablo de copia, sino de posibilidad —consciente o no, o consciente respecto a tal o cual autor y azarosa para otros— de relacionar acaso más directamente a la última narrativa con autores de los años 20, 30, 40 y 50 que con la obra de los narradores del sesenta que le son inmediatos. La fantasía humorística de Julio Garmendia, los dramas ironizados de Pocaterra, las crisis adolescentes, los juegos de disfraces y otros tantos aportes del fundamental Meneses, los delirios juveniles de Mariño-Palacio, la ternura infantil de Guaramato me parecen asumidos en la más joven narrativa que, cuando llegue a sintetizar la violencia de la nueva narrativa, estará entonces en la privilegiada, única y terriblemente responsable aventura de reinventar el camino de casi cincuenta años de narrativa venezolana.

## II

1. Un antecedente cercano de las intuiciones de la más joven narrativa puede encontrarse en el Argenis Rodríguez de *El tumulto* (1961) y, en parte, de *Sin cielo y otros relatos* (1962). Tenemos allí a ese muchacho provinciano que viene a Caracas a buscar el triunfo, a «superarse», etc., y cuyos problemas son fundamentalmente dos: el económico y el sexual. Las páginas 33, 34 y 35 de *El tumulto* son una elaboración primera de ese erotismo frustrado, buscando anhelantemente salida, que luego se instalará como uno de los temas principales de la más joven narrativa. También ya en Argenis comienza un cuestionamiento de lo político como ingrediente de la identidad, aunque en él ocurra bajo el signo de lo patológico y en una superación ficticia que se pretende suficiente. De hecho, los noctámbulos de Garmendia y algunos de los de Meneses no son ajenos a esto, sólo que en ellos los encontraremos ya cumplido un desarrollo, cuando la destrucción o la serenidad parecen definitivas. Sobre este fondo pueden cortarse los personajes de la más joven narrativa, a los que creo garmendianos o arlequines de aquí a diez años, Corcho o Arnoldo Tehluro y otros tantos, y que incluso recibieron sus primeros retratos en el cuento *Adolescencia* o, antes de llegar a la ciudad, en *El mestizo José Vargas*, ambos de Meneses. Con *Al sur del equanil* (1963), novela de Renato Rodríguez, aparecerá un borrador aún más completo de las figuras de la más joven narrativa. Ese adolescente grande que oscila entre la petulancia y la inseguridad, oprimido por la figura del padre, haciendo cosmopolitis-

mo mísero por América y acabando en París, no habiendo todavía escrito una línea aceptable, pero soñando siempre con ser escritor, yendo de la atracción a la repulsión respecto al intelectual mayor que él que le dio alas cuando joven y lo defrauda ahora, desasistido de todo compromiso, pero también de todo apoyo, agregando la droga al evasivo común del alcohol, y conservando todavía una esperanza vaga que le hace volver a Caracas, es decir, precisamente al decorado que es para los seres de Garmendía negación radical de toda esperanza, creo que pudiera entenderse bastante como el eslabón entre dos generaciones, un personaje ya más roto que los de Alizo o Massiani, de hecho perdidas ciertas ilusiones que todavía rondan en éstos, pero no tan desolado aún como los noctámbulos garmendianos. Si se anotan ciertas búsquedas estilísticas, evocaciones delirantes, frases en otros idiomas, reiteraciones, un tejerse y destejerse de la trama, etc., parecería que *Al sur del equanil* debe tenerse muy en cuenta a la hora de trazar el dibujo temático y formal de la más joven narrativa, como anticipación algo torpe pero señalable.

2. 1964 marca la aparición de los más jóvenes narradores: *Los fugitivos*, de Luis Britto García, y *Apagados y violentos*, de Jesús Alberto León. Ambos libros son casi por entero reducibles a la producción de los autores anteriores. *Los fugitivos* son cuentos de un realismo entre directo y retórico, que ceden a la evidencia para golpear con el impacto de los hechos denunciados, y sin plantearse en absoluto algún tipo de cuestionamiento formal. En lo que respecta a la figura retratada de los jóvenes, aparece el esbozo de una ruptura generacional que todavía es por entonces debido a desavenencias ideológicas o actitudes inconciliables en lo político (véase *La venta*), tema que permanece implícito en la más joven narrativa y que desembocará luego en elaboraciones de otro tipo: véase la absoluta exclusión de los mayores en la sociedad juvenil de *Piedra de mar*, o los juegos con el tiempo de *Otra memoria*. Pero para el resto del retrato, se tratará de militantes asumibles por la nueva narrativa como el guerrillero de *Los fugitivos*, los jóvenes abogados de *El brazo de la justicia*, si no combatientes con armas, sí preocupados por «El» y «Ella», o el muchacho que en *Los principios* va a pedirle al «maestro» apoyo para la lucha.

Con *Apagados y violentos* se nos presentará el joven recién llegado a la ciudad, adolescente de sexo ardido, golpeándose por todas partes en busca de orientación, barajable de hecho con los antecedentes de Argenis y Renato, entrando de a poco en una existencia que, según JAL, le llevará a: «El cree que un día de éstos acabará por matarse.

Hasta lo proclama, a veces. Yo sé que más bien se colgará de rutinas bobas; otra forma de acabar» (pág. 9). El presagio garmendiano coincide con la más joven narrativa, mientras que los dos últimos cuentos parecen llevar a la guerrilla como la única salida, e incluso se explicita una interpretación de este tipo, la violencia como destino. Así, los temas, como se ve, son reducibles a la narrativa anterior, y la localización en la juventud del conflicto, anunciando una solución en lo anodino, o una ruptura en la violencia, pertenecen también a la producción de los nuevos. En cuanto al lenguaje, habrá una agilización de ciertos fragmentos, cierta poetización en las referencias a la ciudad, el tímido manejo de planos que permiten el deslizamiento de uno a otro, cosas tampoco diferentes de lo ya dado en tal o cual autor de la nueva narrativa, y hasta con lamentables rellenos de retórica conceptual del tipo de: «Pero ¿es que sabe alguien acaso qué es rodeo, qué circunspecto decir verdad, qué es ambage y qué ir rectamente a seguir los jadeantes vuelos que emprende la vida en cualquier historia, por banal que sea?» (pág. 10).

3. En realidad, será José Balza quien cambie la orientación y la naturaleza de lo que comenzaba a ser la más joven narrativa. Esto ocurre ya desde *Marzo anterior* (1965). El tema fundamental de la novela posiblemente sea el mismo discurso mental del —de los— protagonista(s), Logzano y Aníbal, o Aníbal Logzano viviendo dos trayectorias separadas por diez años, unificadas en el flujo de versiones de la memoria. Se trata, pues, de una idea menesiana, en que el protagonista encuéntrase niño, adolescente, hombre, y transfigura la realidad en una zona homogénea en que lo sentido y la sensación, la exterioridad y el delirio, el pasado y el presente se sintetizan. Al cabo, estaremos ante los temas y anécdotas de la más joven narrativa con Aníbal, la cotidianidad, la dificultad y los goces del amor, la amistad, etc., y ante elementos garmendianos y menesianos con Logzano, frustración del individuo, monotonía del trabajo, y así, en ambos con una ausencia absoluta de referencias sociopolíticas, y más, de cualquier tipo de fondo histórico. En lo formal, la síntesis de los planos es ya confusión de todos en el único nivel subjetivo de la narración, aunque el lenguaje fundamentalmente conceptual admita pequeñas diversificaciones para un esporádico registro visual o auditivo, y se haga lírico en realidad en el mismo movimiento de la reflexión, plasmando con gran belleza sensaciones que dan la exterioridad casi de manera impresionista. Todo esto desplazará naturalmente las anécdotas al fondo del desarrollo, y consagrará finalmente la radical peculiaridad de esta narrativa: tener como

materia dramática lo que para los nuevos era el punto de partida o más bien el eje implícito casi siempre desde o con el cual realizar la integración de lo sociopolítico, cuando esto llegaba a plantearse y no permanecía la narración en la exterioridad de los temas de violencia: la búsqueda de identidad del individuo.

Los *Ejercicios narrativos* (1967) encarnarán las versiones de la personalidad en sujetos y temas, por ejemplo, en *El rito*, *Puntual* y *Raga* sobre todo, pero el resto pueden ser realizaciones autónomas de narrativa fantástica. La novedad es de todos modos considerable en esta lectura, y la pulcritud, belleza y exactitud del lenguaje en cuentos brevísimos, así como los juegos de declarada ficción, constituyen algo que sigue marcando la diferencia de la más joven narrativa respecto a la inmediatamente anterior.

Con *Largo* (1968) se retoma el trabajo de *Marzo anterior*, y creo que respecto a la síntesis de planos se trata de lo mismo, aunque el lenguaje parezca más denso y bello. La presencia de Meneses —el de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* y *La misa de Arlequín*— es aún más clara: la poetización de la ciudad, las reflexiones sobre la creación literaria, la figura del padre sobre el que se tejen versiones e incluso el pensamiento de que su hermano no es más que «una fase imaginaria de mí mismo» (pág. 76), así como las sugerencias que por encima del entorno insertan al personaje en el mundo. Acaso haya aquí también una especie de movimiento hacia afuera, que hace a *Largo* en ese sentido una obra más abierta que *Marzo anterior*, como el comienzo de una síntesis. Así, a las anécdotas que sufre el personaje o de las que es testigo, se añade una escena cuyo tema es la violencia revolucionaria —preparación y realización de un asalto—, aunque desde luego enrarecida por el lenguaje y no admitida sino como otro elemento existencial, al mismo nivel que pueda tenerlo el hermano tocando la guitarra, la visita al padre en el asilo o la visión de la luz en la ciudad. Los fragmentos conocidos de una nueva novela de Balza, *Seiscientas palmeras en un solo lugar*, harían pensar que esta integración de la violencia será un hecho pronto. De todos modos, es fundamentalmente sobre anécdotas cotidianas como trabaja la novela, y en *Largo* no será su militancia, perdida en el conjunto, la que decida la identidad del protagonista, como tampoco lo será desde luego la cotidianidad en sí misma, quedando abierto el flujo del discurso mental en el que transcurre y el que constituye una búsqueda que, gracias a determinada reflexión, explícita que al cabo no se resuelve sino en la

muerte: «Puedo comprender que en la muerte vibra la simultaneidad. En ella el rescate es definitivo, se cumplen todos los hechos vividos, al mismo tiempo; por eso, quien muere, atterradoramente múltiple, no sucumbe por otra razón sino porque se transforma en todos los elementos contradictorios de una vez» (pág. 136).

4. Con los cuentos de *Quorum* (1967), de David Alizo, lo que se da para esta consideración es la novedad de los temas, ya fantásticos, ya fantacientíficos, siendo esto por sí mismo un aspecto del cambio. El tono humorístico lo es igualmente, o el enfoque absurdista de algún drama, mientras que encontramos un buen manejo del coloquialismo, cuya aparición coincide con la de Armas Alfonso en lo que es la introducción de un nuevo lenguaje. Pero es sobre todo con *Griterío* (1968) donde Alizo nos interesa para esta lectura. Como material temático-anecdótico, se logran aquí cristalizaciones significativas. Casi pudiera trazarse un desarrollo que fuera a través de los cuentos, siguiendo la vida del protagonista desde la sección titulada «Griterío» —el adolescente descubriendo el sexo y el amor, los juegos, los amigos, la admiración por el tío «loco», cierta actividad revolucionaria de liceísta—, yendo por *Tiempo al tiempo* —el muchacho que vive con sus padres y su hermano en la ciudad; que ante la fisura generacional que coloca de un lado al padre conservador y del otro al hermano revolucionario, se mantiene ajeno; mirón impenitente y maniático frustrando la posibilidad de acostarse con la sirvienta de enfrente— y por *Ohmico* —prácticamente el mismo personaje, ahora nominado como Arnoldo Teluro, viviendo solo, sin dinero, desempleado echado del trabajo por insultar al jefe, aún mirón tratando de y soñando con acostarse con la sirvienta—, y llegando al hombre casado de *Largos hilos de felicidad* —deseando, imaginando la muerte de su mujer, flirteando siempre como mirón y soñador, ahora introduciéndose en una fiesta a través de las páginas de una revista— y al feliz integrado de *Representación de gracia* —ingeniero burócrata en una compañía norteamericana, que dice haber luchado mucho para alcanzar esa posición desde su pobreza, y con problemas sexuales con su mujer, al parecer de impotencia—. Creo francamente que esta es una trayectoria biográfica coherente aunque Alizo no se la haya planteado —¿o sí?—, y configura el hundimiento en lo anodino de un personaje que ni siquiera tiene la opción de la violencia, y en verdad tampoco la de la vida. Todas las realizaciones de estos protagonistas son, pues, de carácter imaginario, una vez perdida la adolescencia, y la nostalgia hacia ella juega en el mismo sentido, envolviendo incluso el recuerdo de la participación —que es

la posibilidad— revolucionaria en esta nostalgia que la disuelve y, por tanto, niega para la actualidad.

Esto pudiera trasladarse al aspecto formal, en la sugerencia de que el carácter mínimo de los desarrollos anecdóticos de casi toda la más joven narrativa encuentra su entidad en la elaboración estilística, es decir, una realización imaginaria. Esto es así respecto al manejo de los planos y el lenguaje desde Balza hasta Humberto Mata, pasando por Alizo, J. A. León y Massiani, y concretamente respecto a la plasmación de delirios y de imaginaciones que transfiguran la exterioridad, respecto, pues, a lo que no es ni realidad sociopolítica ni realidad cotidiana, ya en un movimiento de interiorización que se deleita en las visiones creadas por el personaje, ya en imponer sobre las cosas un ropaje casi mágico. Verlo en el lenguaje de Balza:

«El agua sostiene la cercanía de la noche. Sé que la aldea está ya depositada, húmedamente invertida, entre las primeras sombras. No se percibe otro ruido que el choque vidrioso de la corriente; y adivino que detrás de los altos árboles vibran aún las canciones conocidas; quizá a esta hora se mezclan música y reducidos timbres de campanas, arrastrados ambos por extensos giros de viento que, desde allá, concurren a estremecer estas ramas, a mi alrededor» (pág. 19 de *Marzo anterior*).

y:

«Miro hacia arriba y advierto cómo surge la cumbre, violácea, con la movilidad que los incendios prestan a las cosas quietas. Nada arde, sin embargo. La luz proviene de la altura: de la tierra que devuelve el reflejo de la ciudad. Asciendo con lentitud. Evoco entonces y me vuelvo forma» (pág. 27 de *Largo*).

Verlo en Alizo, donde se nota acaso más esta gozosa elaboración de lo ficticio porque en él no es un hecho la confusión de planos al grado que en Balza:

«Mientras la beso sin pegarme a ella para hacer el contacto más incitante, ella me mira con ojos de canario cortados en jugo de limón, entonces es el momento en que la abrazo, paso mis manos por la espalda blanca sintiendo el broche duro del corpiño que no debería existir, tibia espalda para el amor le digo, y su cuerpo lleno de Liebfraumilch quema de pronto como el tubo de un viejo quinqué» (pág. 55, *Largos hilos de felicidad*).

y:

«Ya tiene ganas de cantar, de alargar los brazos, de producir seudópodos, de comer delicados seres marinos. ¡Oh, la coquille St. Jacques! Todo es maravilloso en una noche de playa con la arena en el cuerpo y la contemplación de Orión arriba» (página 67, *Representación de gracia*).

Igualmente pudieran citarse la morosa recreación de la fiesta del pasado hecho presente en *Otra memoria*, las metamorfosis en la playa o la visión de Kika sobre un fondo de flores y niebla como un dibujo chino en *Piedra de mar*, la evocación de escaleras sin término y de una colina recorrida por canciones de los Beatles en *She's a rainbow* de *Imágenes y conductos* (Mata), etc. De hecho, cuando no encontremos una tan decidida elaboración de lenguaje, como ocurre en algunos cuentos de *Griterío*, la narración parece decaer y toca la banalidad —así *Ohmico* y *Tiempo al tiempo*—. En correspondencia, entender la articulación —y la síntesis, a veces— de los planos, las mezclas de tiempos y, desde luego, la realización de narrativas ya fantásticas —en *Quorum*, en *Rajatabla*, de Britto, en *Imágenes y conductos*, en algunos *Ejercicios narrativos*— en el sentido de que, al cabo, la más joven narrativa tiene conciencia de que su búsqueda de identidad no es posible sino como aventura de la imaginación —y acaso también conciencia de que esta aventura de imaginación no tiene trascendencia, sino que se justifica y se agota en sí misma, a falta de otra cosa— pudiera dar pie a una interpretación que creo fructífera, si no justa.

5. Los cuentos de *Otra memoria* (1968) representan para Jesús Alberto León el ingreso a la más joven narrativa de una manera que no estaba en *Apagados* y *violentos*. El lenguaje ha mejorado, el juego de planos se hace a veces interesante elaboración del tiempo, la fantasía aparece incluso para metaforizar temas de la violencia y conflictos generacionales, y situaciones comunes de la más joven narrativa se tratan concreta y exclusivamente. La estructura es lineal y el lenguaje directo en varios cuentos, pero la forma se enriquece precisamente en las piezas mejores: *Otra memoria* y *La sombra de tu sonrisa*. Digo lo de precisamente en el sentido que he señalado de aventuras de la imaginación, más allá de que una mayor elaboración formal naturalmente produzca un mejor cuento. Para esta lectura, creo que lo más interesante se encuentra en *Otra memoria*, trampa de las viejas asediando la juventud del protagonista que se abandona a la seducción del pasado que vuelve, y envejece de golpe, y algo parecido también en *Fiestas de guardar* —aunque la armazón estructural no me

parezca aquí como muy bien establecida—, con esa casa cerrada en la que crece el niño y el delirio final de la fiesta en Caracas. Desde luego, el erotismo frustrado de *La sombra de tu sonrisa*, y el escenario de una ciudad de luces y sombras placenteras, el tipo de protagonista —joven que oculta su virginidad tras el desplante verbal—, la amargura disuelta en la ironía y los toques poéticos del lenguaje están de lleno en la línea de Alizo y, sobre todo, de Massiani. Por su parte, *Martingala* es como retomar al muchacho provinciano de *Apagados y violentos* extendiendo el desarrollo anecdótico: la vida en la pensión, la figura del viejo Mondragón, iniciador del joven en la vida de la ciudad, la relación erótica con la prostituta, frustrada en el primer intento, escuetamente resuelta al cabo y, sobre todo, la sensación no localizada pero presente de fracaso, aunque ahora —y esto forma parte del cambio del primer libro a *Otra memoria*— JAL exponga los elementos del drama sin insistir en su naturaleza y sin explicitarnos el presagio garmendiano —cosa, por otra parte, innecesaria—, manteniendo la narración a ese nivel de cotidianeidad desmenuzada y cuyo significado se establece en conjunto —y, sobre todo, lo establecerá el lector— que es usual en la más joven narrativa. En contraste, quisiera señalar la flacura, pero sobre todo el leve desplazamiento del enfoque en un cuento de la violencia como *La amistad*: creo que la atención recae aquí no tanto sobre la militancia del joven protagonista, aunque se nos hable de su trabajo de propaganda, organización, fuga, etc., sino sobre el tema preciso que titula el cuento, la amistad traicionada, el delator caracterizado no como cobarde que ha cedido al miedo o como vendido por dinero o como tráfuga ideológico, sino en su carácter de infiel a la amistad. Se trata, pues, de la disolución de lo sociopolítico en lo existencial-cotidiano que es, al cabo, uno de los rasgos fundamentales de la más joven narrativa.

6. *Piedra de mar* (1968), novela de Francisco Massiani, es, aparte de una narración habilísima y deliciosa, el desarrollo más ceñido anecdóticamente a la cotidianeidad de toda esta narrativa. Hay una conciencia específica de ello: «Nosotros no somos personajes extraordinarios» (pág. 50), dice Corcho al reflexionar sobre la novela que escribe, extendiéndose en consideraciones sobre que no hay nada que contar tampoco. Lo interesante de esta conciencia es que se manifieste ligada al pensamiento aterrador del futuro, respecto al cual el protagonista-narrador no sabe qué hacer. Es decir: no hay nada que contar porque no hay nada que vivir, y este nada es extensivo al futuro, acaso, sobre todo, al futuro en que las magias cotidianas de la

juventud no serán ya posibles y el horizonte no ofrece más que monotonía diurna y noctambulismo garmendiano. Francamente, y aunque el lenguaje de esta narrativa eluda generalmente el drama, creo lícito plantear que la situación de sus personajes es más desesperada que en la narrativa anterior, en cuanto que la opción violenta no existe. Simplemente ya no hay ninguna salida, y esto vuelve a remitir a las realizaciones ficticias. He llegado a esta interpretación a partir de unas coincidencias que me sorprendieron, y no la creo caprichosa. En todo caso, debe tenerse en cuenta junto con otras para el entendimiento de la más joven narrativa.

Así, en *Piedra de mar*, la aventura de la imaginación se ejercerá constantemente sobre la materia anecdótica, identificándose ambas en el desarrollo. El recurso de que Corcho esté escribiendo una novela crea para esto riquísimas sugerencias, permitiendo un juego entre tres líneas: lo que debe suponerse trayectoria «real» de los personajes en su «vida», el texto que escribe Corcho y el texto que leemos. Las incesantes aproximaciones y diferenciaciones entre las líneas ofrecen el atractivo de hacer que cada anécdota juegue en varios sentidos a la vez, y es la base del deslizamiento de un plano a otro, dentro de lo que, si se constituye como recuerdo en general, no es en realidad más que un presente continuo: presente de la novela, presente de la memoria, presente del desarrollo anecdótico —y, por culminar la ficción, presente en que vemos a Corcho escribir la novela que estamos leyendo—. En la trama, esto crea la fusión de lugares y tiempos que con un: «Ayer, por ejemplo», un: «¿Te acuerdas Jania?» o un: «Mira Carolina» nos dispara hacia múltiples escenas, todo mientras transcurre el día o poco más que «dura» la novela.

En lo que respecta a las relaciones subjetividad-objetividad, y ya admitido que esto sea de algún modo posible sobre el juego de las líneas, la transfiguración de la exterioridad se logra igualmente en base a varios tipos de ficciones, desde la simple exageración que apunta al absurdo recogiendo un común mecanismo del habla —decir que había millones de carros en la acera, que la muchacha tenía un vestido cuya cola alcanzaba ochenta metros de largo, etc.—, pasando por otras exageraciones, pero que desarrollan ya casi una escena:

—«Mira, Carolina, lo que quiero decirte es que tú sabes que yo...

Y no pude más. De la tembladera se me cayeron los dientes, la lengua, los ojos, las orejas. Me convertí en un monstruo» (página 22),

por la imaginación del protagonista que apunta un posible delirio para entonces seguir narrándolo ya como presente-realidad —Corcho derriéndose con el sol en la playa, y, sobre todo, su entrada al film que está viendo y del que se convierte en protagonista en una de las más deliciosas ficciones de la narrativa venezolana—, y finalmente la explícita invención de escenas para la novela que escribe. Si a todo esto agregamos la calidad fantasiosa, poética y humorística que tiene en sí mismo el lenguaje de Massiani, y el humor de toda una serie de situaciones que son estupendos *gags*, estaremos calibrando el carácter —y el valor— de aventura imaginaria de *Piedra de mar*, acaso oculta en una primera lectura por la aparente simplicidad de la novela, que nos lleva además en andas del interés por las peripecias de Corcho. El que Massiani haya logrado esto espontáneamente no tiene nada que ver con lo que sea, formalmente, la obra en sí, y a lo más que apuntaría es a declarar a su autor como un intuitivo excepcional.

Sobre los personajes y las anécdotas de *Piedra de mar*, hay que decir que Corcho es un verdadero arquetipo —siendo un ser vivo, uno de los pocos seres vivos que en la narrativa venezolana soporten encima un significado— y el grupo en que se desenvuelve también. Muchachos sin problemas económicos, su mundo se reduce a la satisfacción de necesidades de orden erótico y erótico-sentimental, asuntos de asegurar el porvenir en una carrera, divertirse, mantener amistades no demasiado complicadas, etc. Este mundo cerrado, autosuficiente, cortado no sólo de los adultos, sino también de la actualidad sociopolítica —dos referencias al paso pueden encontrarse: el temor hacia el policía, temor, desde luego, explicable psicológicamente, pero que implica al menos la connotación de una posible brutalidad policial, y la alusión, en medio de una caracterización de la ciudad nocturna, a que: «Uno cree que en cualquier momento estalla una bomba o recibe un balazo en la cabeza. No es que se vean fusiles, sino que se siente un airecito de estallido mudo. De dinamita muda. De disparo invisible que chorrea» (pág. 92)—, recibe con Corcho una conciencia que bordea el suicidio, que cae en abismos de angustia, que se dispersa de nuevo en la cotidianeidad y exulta con el descubrimiento del amor de Kika, evocada entre «millones de flores» y «la niebla que se abría y dejaba ver las ramas y las hojas que vibraban» (pág. 123), dejando abierta la capacidad de ilusionarse que de todos modos ha funcionado en él ya otras veces, y que la misma trayectoria de la novela desmiente como esperanza sólida.

7. Laura Antillano aporta, con sus cuentos de *La bella época* (1969), una sensibilidad femenina y una cercanía de la niñez que resultan ambas en una inmediatez con lo contado y una transparencia del lenguaje perfectamente acordes con el material temático-anecdótico del libro. Para los usos de esta lectura, la situación de Laura es particularmente interesante: es a la salida misma de la adolescencia desde donde la autora anota hechos, sentimientos, reflexiones, y con discreción, a media voz casi, confiándonos su intimidad, compartimos un mundo. A partir de ahí, cabe señalar una serie de peculiaridades de *La bella época*. En primer lugar, la protagonista de estos cuentos está aún en su casa, y asume piadosamente viejas estampas de familia, olores, roces, anécdotas, pero, sobre todo, el fracaso, el polvo sobre todas las cosas. Tras *La imagen* y *Algo tiene que reventar*, es evidente que del lado de la casa sólo queda la pasividad, y que no será de ahí de donde salga la identidad buscada. Evidente, desde luego, para el lector, porque en *La bella época* lo que se busca es un qué hacer, no un qué soy, preguntas relacionadas absolutamente pero que se cargan de sentido según el orden: Laura está suponiendo que haya de hecho la posibilidad de hacer otra cosa que una aventura ficticia, Laura todavía es Laura, y le basta para ir de ahí a la realidad. Compárese con Balza, Alizo o Massiani, y se verá la diferencia. Es decir, cuando en un cuento como *Estamos aquí* se hace el inventario de los elementos de la vida de ella y su hermano —elementos desmenuzados en varios de los otros cuentos—, esto acaba así:

Aquí estamos, sin los juegos, sin el parque, sin la escuela, sin máquina de hacer sueños, sin ese invento tonto que llaman  *futuro*.

Aquí estamos (pág. 22).

Se está evidentemente concluyendo que la familia es un fracaso, que la adolescencia se cierra y no hay nada claro en lo que se abre ahora, que los sentimientos son impotentes para cambiar la realidad, etc. Pero el ligero tono de afirmación que conlleva el «aquí estamos» indica también que lo que tiene Laura por delante está en blanco, que si no está claro tampoco está oscuro —valga la frase—, en fin, que pueden existir goznes, claves, caminos en todo eso indefinido, mientras que, como he señalado, en los otros autores lo que hay es precisamente una definición absoluta cuyo único margen no de liberación, sino de mera existencia —o sobrevivencia—, es la aventura imaginaria.

En general, estos cuentos irán dando los contenidos del mundo de

Laura, figuras de la calle retratadas con ternura, amigos, curiosidades del colegio, dramas que calan hondo en la sensibilidad de la niña, y la relación subjetividad-objetividad es una fina trama de reacciones de la protagonista que la narración recoge casi en estado espontáneo. No siendo una aventura de ficciones —y por tanto, de lenguaje, manejo de planos, etc.—, el resultado siempre es mejor cuando más inmediata su expresión. Ver, por un lado, este tipo de comentarios: «¿Qué será?, todo el mundo corriendo, ¡qué escándalo! Allí traen una que se desmayó, ¡vaya teatro!» (pág. 50, *El suicidio del bedel*), manera eficaz de registrar el acontecimiento, y, por el otro, cuentos más pretenciosos como *Días de zozobra*, *La compañera* y, sobre todo, *Apagar la luz*: «Cuando se es niño, la noche es una sentencia pronunciada en un ilocalizable tiempo del pasado» (pág. 105), de logros por lo menos dudosos. Esto no quiere ir contra una elaboración que va en el sentido de aguzar la expresión, de hacerse más fiel plasmación del hecho y su huella en la sensibilidad, variando de la descripción suavemente poética —*La imagen*— a los apuntes de escenas mínimas, casi como un diario —*La puerta del fondo*—, la aplicación objetivista —*La zona*—, la mezcla de registro ágil y morosidad —*Aquella gente*—, etc. Pero si la narrativa de Laura Antillano en *La bella época* es sobre todo asunto de sentimiento, será en lo sensible en donde pueda desenvolverse, en sensibilizarnos a esas anécdotas —objetivas y personales— mínimas que se crecen en la frescura y espontaneidad de la captación.

Entre los contenidos del mundo de la protagonista, lo social y lo político se hacen presentes, siempre dentro del tono sentimental: la casi niña ya madre pobre con el hijo a costas, la vieja buscando en el pipote de basura son figuras que en *La cola* reciben la mirada piadosa de Laura, piedad que puede airarse, rebelión que apunta, pero que al cabo queda ligada al mismo tipo de deseo benefactor que en *Flores dentro de la franela* iba dirigido al amigo querido: «¿Por qué no existirán las hadas madrinas? ¡Por qué no seré yo un hada madrina!» (pág. 86). En *Como un gusano*, el título ya indica la vergüenza de sí misma, la admiración hacia la actividad revolucionaria de un amigo y de su familia. Pero aquí también, la atención se desplaza a los sufrimientos de esta gente, y en contrapartida a no haberlos sufrido ella, es decir, que estamos siempre en la línea de los enfoques sentimentales que, en el caso concreto de *La cola* y *Como un gusano*, ante temas cuyas referencias trascienden la inmediatez de lo cotidiano para insertarse en un fondo sociopolítico, se muestran insuficientes y caen incluso en el sentimentalismo.

Creo que todo esto puede señalar la peculiaridad de Laura Anti-

llano dentro de la más joven narrativa, peculiaridad que descansa fundamentalmente en ser la expresión de una mirada niña en trance de cruzar fronteras, y será entonces cuando se vea la orientación concreta que tomará esta por hoy narrativa del sentimiento, coincidente con el resto de la más joven narrativa en ocuparse de la cotidianeidad, pero aún ajena al descubrimiento de que, tras esta cotidianeidad no hay nada, y quedan sólo aventuras imaginarias.

8. Lo que posiblemente interesa más para esta lectura de los cuentos de *Imágenes y conductos* (1970), de Humberto Mata, es la correspondencia entre sus historias fantásticas y sus historias «reales». Es decir que si por un lado tenemos cuentos simplemente fantásticos como *Ramsés y otros símbolos*, *Jinetes de la luz*, *Paralelos*, etc., por otro lado unas narraciones cuyas anécdotas parecen verosímiles están tratadas de tal modo que se enrarecen hasta producir la sensación de fantasía. Un cuento como *Continuos* estaría en la confluencia de ambas líneas: lo fantástico incide en lo cotidiano como un hecho, y el vuelco se produce. Además de la aventura imaginativa que representan en sí mismos los cuentos del primer tipo, aventuras francamente interesantes, concentradas en una o dos páginas, con un lenguaje cuyas belleza y exactitud tienen que ver con Balza y Britto, quiero detenerme en los otros dos tipos, *She's a rainbow* y *Continuos*, como muestras suficientes. El primero, en dos páginas, parece contar al cabo una historia de numerosas anécdotas, las que de hecho se limitan a ser alusiones que la combinación de planos mezcla en una narración abierta. El amor de unos jóvenes, el padre fastidiando, la muchacha deprimida tras lo que se adivina un suicidio frustrado, un mundo cotidiano de canciones de los Beatles y viajes en moto, de clases en el liceo y besos adolescentes, etc., serían la materia anecdótica de este cuento, en el que apenas una frase de pasada, evocando a la madre muerta durmiendo en el jardín-fosa, propondría un asunto concretamente fantástico, y ni siquiera, ya que la vaguedad de la referencia se disuelve en el enrarecimiento general. Así, volvemos a encontrar, aunque ahora de un modo que la concentración de la pieza, su brevedad, la ausencia de reflexiones interpretativas tipo Balza o desarrollos más extensos tipo Alizo impiden aclarar mínimamente, la síntesis de planos que es de hecho formulación de la cotidianeidad como aventura imaginaria, sin posibilidad de deslindar unas cuentas anécdotas significativas de un lado, y la aplicación de procedimientos de lenguaje-estructura de otro como dos instancias separables, sino precisamente dándose juntas en un solo y único trayecto de ficción, en cuyo interior la más sólida posibilidad no

dejaría de ser la de descubrir otras ficciones. Por su parte, *Continuos* es la incidencia de una visión alucinante en el cuadro común de la familia sentada a la mesa, el muchacho rodeado de padres y hermanos, estableciéndose una dialéctica que irá dando cada vez más brillantes delirios mientras el personaje va como trasladándose a la zona descrita por las visiones. El final parece localizarlo físicamente presente en esa isla de piedras blancas, mientras al fondo queda la familia y lo cotidiano. Las sugerencias de *Continuos* pueden apuntar tanto a una gratuidad cortazariana como a una formulación particularmente atractiva de las evasiones de los personajes de la más joven narrativa, desde luego se trata de un juego de planos también sin posibilidad de distinguos, y de una aventura imaginaria en la que la cotidianeidad es herida de muerte, sea esto una alucinación o un suceso fantástico. En todo caso, Humberto Mata es por ahora el último eslabón de esta cadena de jóvenes autores, y su obra se inicia bajo el mismo signo general de la narrativa a la que pertenece.

9. En los cuentos de *Rajatabla* (1970), de Luis Britto García se encontraría materia no para plantear la superación de una narrativa que tiene demasiados pocos años para eso, aunque desde luego su recorrido ha sido intenso, pero sí para ver la altura alcanzada por una aventura de la imaginación que en lo que respecta a los temas —ciencia-ficción, absurdo, crueldad— y al lenguaje —diversificación llegando a la invención de tipos extremos de lenguaje— pareciera pedir una nueva etapa. La presencia de cuentos que pertenecen con todo derecho a la narrativa de la violencia, pero en los que se han utilizado los enfoques fantásticos y la elaboración de lenguaje común en el libro —y, no menos, un tono humorístico que acaso la narrativa anterior estaba imposibilitada de plantear para estos temas— acaban de marcar cierto vuelco que si para Britto no es más que la continuación de su obra solitaria, para el conjunto de la más joven narrativa puede ser un principio de crisis, o al menos una invitación a provocar desde dentro tal crisis. La pregunta sería quizá cuál va a ser el futuro de esta narrativa si se limita a prolongar la búsqueda de identidad centrada en el individuo, es decir si la madurez formal alcanzada ya y hasta cierto punto la caracterización exhaustiva del personaje joven en su cotidianeidad no indican que el momento sugiere un movimiento de síntesis. No se trata necesariamente de desechar la conciencia adquirida del lenguaje, de la integración de planos, de los enfoques fantásticos, humorísticos, etc., ni tampoco de encajar una visión optimista sobre lo que ha sido seria convicción de un vacío y correspondiente trabajo de solidificación en

la libertad de aventuras imaginarias. No se trata tampoco de violentar la autenticidad, la espontaneidad, el proceso existencial de tal o cual autor, o de programar una narrativa casi arquitectónicamente. Pero sí al menos de establecer ciertas constataciones y otras tantas preguntas, que juntas pueden motivar de alguna manera hacia el nuevo cambio. Desde luego, hay que dejar de lado la cuestión de que estos autores son capaces de continuar produciendo obras en sí mismas excelentes, pero que en perspectiva no sean sino variaciones de lo ya hecho anteriormente por ellos mismos. Esto es evidente, pero en ambos sentidos. Las sugerencias que quisiera dejar son otras: una nueva versión de *Largo*, más apuntes adolescentes de Laura Antillano, otros retratos del Corcho de Massiani, etc., ¿los necesitamos, los necesita la narrativa venezolana, incluso sus autores los necesitan? No lo creo. Qué es lo que deba hacerse ahora no lo sé tampoco, pero en todo caso no me parece que sea eso. Personalmente, no creo que la más joven narrativa tenga que desprenderse de ninguno de sus hallazgos para una nueva empresa, y si me viera obligado a decir algo sobre tal empresa ya que he hablado de ella, retomo lo que señalé ya al principio: de seguro una síntesis, un ir ampliando círculos que, dado el eje de la búsqueda de identidad del individuo, no hiciera de hecho más que verticalizar lo que es ahora horizontal casi absoluta, abriéndose a toda una serie de elementos que están ahí —aquí— disponibles, y con los que a lo mejor la más joven narrativa iba a descubrir que la búsqueda de identidad, si todavía va a tener que ser fundamentalmente una aventura de la imaginación por algún tiempo y acaso por siempre, al menos su materia no consistirá exclusivamente de ficciones<sup>1</sup>.

JULIO E. MIRANDA

Bruselas

(Capítulo del libro *Proceso a la narrativa venezolana*.)

<sup>1</sup> No es un capricho de crítico esto de plantear el destino de la más joven narrativa, como si no le estuviera ya acechando cierto estancamiento perceptible en el último libro de Massiani y en un cuento suelto publicado por Alizo. *Las primeras hojas de la noche* (1970), de Massiani es, sin duda, un hermoso libro, pero la mayoría de sus cuentos son reducibles a *Piedra de mar*. Este es el caso de *Los apetitos prohibidos*, *Un regalo para Julia*, *Cuando las hojas de la noche esperan que todos duerman para crecer*, *Cambio de suertes* y *En el rincón más solitario que hay en ti*. Repito: hermosos cuentos, con algunos desarrollos anecdóticos y situaciones que no están, pero que pudieran perfectamente estar en *Piedra de mar*. También hay alguna pieza —*Mamá se pone triste*, por ejemplo—, que ni siquiera llega al nivel de la novela como para ser uno de sus episodios. Como aportes peculiares. *Quizá la lluvia* sí creo que es absolutamente nuevo en Massiani, y en él la belleza y la necesidad se valorizan

---

la una a la otra. Por su parte, *Yo soy un tipo* es acaso el primer personaje que no es Corcho ocupando el primer plano de atención e incluso narrando, en la obra de F. M. El monólogo en argot de un patotero retratado con humor, pero sin disminuirle la vitalidad —y la verosimilitud—, aunque se le deslice una cierta conciencia crítica dudosa en el personaje, es algo interesante y que puede estar sugiriendo a los más jóvenes autores dedicarse a caracterizar precisamente a la juventud que no son ellos, y que en *Yo soy un tipo* da una realización más concentrada y tan significativa como la de Victorino el rico en *Cuando quiero llorar no lloro*, de Otero Silva. Un punto de vista curioso sería entender de hecho a este patotero de moto, droga, tipa, súbditos de patota, etc., como la antítesis y el sueño inconfesado del Corcho tímido, frustrado, peatón, y otras carencias. Al cabo, ¿no fue Corcho quien escribió el cuento? En lo que respecta a Alizo, su *No sé cuántas cervezas en una sola noche* está muy por debajo de sus cuentos anteriores, es incluso una pieza mediocre y sin interés, que parecería fabricada un poco por inercia y fuera de todo proyecto ni siquiera de continuidad en la línea de *Griterío*.