

## Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana

Dentro del panorama de las nuevas letras hispanoamericanas la literatura venezolana es sin duda una de las menos conocidas y estudiadas, sobre todo fuera de su ámbito nacional. La causa fundamental que explica este desconocimiento o desinterés de los críticos es, creemos, el retraso evidente con que la novelística del país se incorpora a las formas narrativas más innovadoras. A la vigencia que en toda Hispanoamérica tuvo la narrativa criollista hay que añadir en Venezuela el hecho de que uno de los grandes maestros del género sea, precisamente, Rómulo Gallegos. La publicación y el éxito de *Doña Bárbara*, en 1929 supuso no sólo la culminación de un ciclo que se había iniciado en 1890 con *Peonía* de Manuel Vicente Romero García, sino también su prolongación de manera excepcionalmente larga en su país de origen. Sin embargo, y a pesar de la enorme popularidad de Gallegos, los novelistas más jóvenes sintieron que el criollismo no era más que otra forma de costumbrismo, quizá con toques naturalistas; que había agotado ya sus formas y era necesario renovar la manera de novelar de acuerdo a las nuevas circunstancias sociales y literarias. Así, entre 1930 y 1940 surgen una serie de novelas (*Las lanzas coloradas*, *Cubagua*, *Fiebre*) que ya se separan del esquema típico de la novela de la tierra, aunque no del realismo tradicional.

Hay que tener presente, no obstante, que el proceso de evolución de la novela venezolana no es lineal: la tradición, con Gallegos a la cabeza, seguirá pesando largo tiempo sobre los escritores venezolanos. Y mientras Onetti publica su *Tierra de nadie* en 1941 y Sábato *El túnel* en el 48, *Casas muertas* de Otero Silva, heredera evidente del mejor Gallegos no aparece hasta el 55.

Los años 60 marcan la verdadera adecuación venezolana a las nuevas corrientes literarias. La celebración del XII Congreso Iberoamericano de

Cultura supone la confrontación de los escritores del país con invitados como Onetti, Vargas Llosa, Castellet o Rodríguez Monegal. Los periódicos se hacen eco de las opiniones de estos autores sobre la novela y la función del narrador moderno; fue así, como dice Orlando Araujo que «de un día para otro una veintena de novelistas hispanoamericanos menores de cincuenta años casi todos tomaron por asalto el interés tardío de los lectores venezolanos..., cuyos narradores se vieron de pronto en el banquillo de los acusados, Rómulo Gallegos entre ellos»<sup>1</sup>.

El paso definitivo hacia los nuevos moldes narrativos lo dieron dos jóvenes autores: Salvador Garmendia y sobre todo Adriano González León que en 1968 ganaba el premio Seix Barral de novela corta con su obra *País Portátil* consiguiendo así abrir las fronteras de la novelística nacional. Pero no fueron sólo las nuevas generaciones las que se dieron cuenta de que la narrativa de la tierra había agotado ya sus posibilidades: en 1970 Miguel Otero Silva representante de la vanguardia social y la generación del 28, publica *Cuando quiero llorar no lloro*, libro que no sólo rompe con toda su obra anterior sino que se incluye temática y formalmente en las corrientes que imperaban en América Latina. Esta novela resulta fundamental para entender el conjunto de la labor de su autor que evoluciona desde la denuncia abierta de *Fiebre* (1936) al criollismo de *Casas muertas* (1955), la novela petrolera en *Oficina n.º 1* (1960) y, finalmente, la nueva novela con *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979). Lo que vamos a intentar seguidamente es señalar algunos de los aspectos que marcan dicha evolución y hacen que *Cuando quiero llorar no lloro* pueda ser incluida dentro de lo que se considera nueva narrativa.

Una de las características más habituales de la nueva novela hispanoamericana es lo que Rufinelli llama la «tematización de la forma», es decir, el discutir la narración dentro de la narración misma o enfatizar, con diversos procedimientos, su ficcionalidad. En la obra que nos ocupa, muchos críticos señalaron como defecto la excesiva artificiosidad de su estructura, donde todo es simétrico. En efecto, los tres personajes principales nacen el mismo día y se les impone el mismo nombre; pertenecen cada uno a una clase social diferente (Victorino Pérez al proletariado, Victorino Perdomo a la clase media y Victorino Peralta a la alta burguesía) y finalmente mueren los tres víctimas de la misma violencia.

Creemos que artificiosidad tan evidente no debe resultar sorprendente en un relato que no pretende ser verosímil; desde el primer momento se nos presenta un mundo visto a través del prisma deformante, hiperbólico, del narrador. Y la manera de construir la novela es el último toque de ironía que se permite el autor, dirigiéndola contra el texto mismo: al

<sup>1</sup> Orlando Araujo: «¿Qué pasa en Venezuela?», en *Imagen*. Caracas, n.º 5, 26 de septiembre de 1972, pág. 1, 2.º cuerpo.

construir una historia perfectamente simétrica en un mundo que se presenta absurdo y caótico.

Otra de las características de la nueva novela es que abandona la visión unilateral de la realidad para presentar ésta como una entidad plural que debe ser enfocada desde diversos puntos de vista. En el caso que nos ocupa tenemos tres tipos diferentes de discurso originados por:

a) Un autor omnisciente que aparece a la hora de verter juicios de valor sobre los personajes o las acciones de éstos.

b) Un narrador objetivo que presenta los hechos en tercera persona.

c) Los monólogos interiores de cada personaje.

La impresión de ficcionalidad acentuada que se desprende del uso de diferentes perspectivas narrativas se enfatiza por el uso de los tres personajes que aparecen y desaparecen alternadamente en una técnica casi contrapuntística. No es por casualidad que la Sinfonía Fantástica de Berlioz juega un papel fundamental dentro de la trama de la novela; estructuralmente ambas obras son comparables en cuanto que en ambas la estructura fundamental está constituida por unas pocas líneas (narrativas o melódicas) sencillas, fácilmente reconocibles, que se enlazan y se señalan mediante grandes efectos. La construcción narrativa se hace posible gracias a la implantación de la llamada «idea fija», esto es, una imagen musical o un tema fácilmente identificable. En *Cuando quiero llorar...* la idea fija sería el motivo central de la trama (la violencia, que actúa como motivo recurrente), siendo las historias de los personajes el equivalente a líneas melódicas que se alternan en un montaje secuencial.

Hay dos formas más en las que el autor enfatiza la facticidad de su propia obra: por un lado utilizando paródicamente el código al que ésta pertenece: el padre de uno de los Victorinos, por ejemplo, es un caballero que no consigue tenderle la mano a una mujer sin mirarla «a lo guardabosques de Lady Chatterley». Por otro lado, Otero Silva introduce también el recurso opuesto que consiste en introducir elementos pertenecientes a códigos no literarios, preferentemente el del cine o la canción popular, lo que conduce a episodios hilarantes como aquel en que un juglar napolitano entona «un lamento rastrero destinado a rogarle a una señora que decline su orgullo y torne a Sorrento».

El definitivo apartamiento de Otero Silva de la narrativa tradicional queda marcado también en la construcción del prólogo de la novela, donde se ve claramente la influencia de autores como Joyce y sobre todo, Dos Passos y su trilogía *USA*, dejando así de lado el galleguismo que tan claro se veía en *Casas muertas*.

Una de las grandes innovaciones de la novela moderna es que el autor no habla «por» su personaje, sino a través de él. Esta preocupación por la palabra y la manera de transmitirla es otra de las características fundamentales de la novelística hispanoamericana. En *Cuando quiero llorar...* el autor asume esta preocupación y la lleva adelante con brillantez, demos-

trando su dominio de la técnica narrativa. El lenguaje deja de ser vehículo de la exposición de la trama para integrarse en el conjunto de la narración como un elemento integrador más. Cada tipo de discurso remite a universos referenciales completamente distintos, que se sitúan en diferentes estratos de la realidad social venezolana; desde los coloquialismos de la «patota» hasta la jerga de la clase dirigente o los anglicismos de las «niñas bien» caraqueñas, están representados a lo largo de la obra los diferentes estratos lingüísticos del español de Venezuela. Sin embargo, Otero Silva, con una enorme reputación de escritor comprometido a sus espaldas, no podía limitarse esta vez a jugar con el lenguaje, desligándolo del mundo real, ya que esto supondría una actitud escapista que se opone a su concepción de la literatura. Por el contrario, esta atención a lo formal es un rasgo común a las nuevas novelas hispanoamericanas que, según Sáinz de Medrano, vienen marcadas por «un nuevo concepto de lo social que rehúsa apelar a la compasión del lector y que establece una conexión directa entre literatura revolucionaria y subversión lingüística»<sup>2</sup>. En *Cuando quiero llorar...*, cuya trama está centrada en torno a la violencia, resalta, como última forma de ella, la que el autor ejerce por medio de la escritura: el autor juega con las palabras, fuerza la sintaxis, manipulándola de la misma manera que manipula las historias de sus personajes. Es una constante de la obra, por ejemplo, el uso de frases truncadas, inacabadas —«jamás presenció Caracas una boda tan», «las únicas palabras que ella pronunció durante»— como si la historia de tres vidas interrumpidas en plena juventud no pudiera ser narrada con un discurso perfectamente acabado.

Por último, hay que señalar en esta novela dos elementos que Shaw<sup>3</sup> considera característicos de las nuevas formas narrativas de Hispanoamérica: el humor y el erotismo. Otero Silva, incapaz de renunciar a la crítica de una sociedad injusta, se aleja sin embargo del objeto de su denuncia por medio de la ironía, la sátira o de un humorismo meramente lúdico, consiguiendo así que su obra se aparte de los límites del realismo social al que de otro modo hubiera quedado constreñida.

En cuanto al erotismo, aparece a un nivel temático como lazo de unión entre los protagonistas, impotentes física y psíquicamente ante el derrumbamiento de los valores cotidianos; sus fracasos o sus frustraciones en el campo amoroso no son más que un eco del fracaso general de sus vidas y la constatación de la inutilidad de su lucha contra un mundo hostil. Así, se podría decir que Otero Silva sitúa y define a sus personajes de acuerdo con

<sup>2</sup> Luis Sáinz de Medrano: «El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense, 1983, pág. 238.

<sup>3</sup> Donald L. Shaw: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981, págs. 219 y 255.

lo que Octavio Paz llama la «dialéctica de la soledad»<sup>4</sup>, fondo último de la condición humana.

En general, el narrador moderno se enfrenta a un mundo que se le presenta como una gran incógnita para la que no existe una, sino muchas —o quizá ninguna— respuestas posibles; de ahí que la escritura no haga más que reflejar el desorden de lo representado por y a través de ella. Dentro de esta tónica y abandonada ya la simplicidad temática y formal del criollismo o del realismo social, Otero Silva logra, con *Cuando quiero llorar no lloro*, una de sus obras más subversivas. Sin embargo, todavía hay algunos puntos en los que aparece todavía ligado a su primera etapa:

a) Aún se mantiene apegado a los espacios concretos, donde lo simbólico no tiene cabida, contemplando la realidad en lugar de recrear la suya propia; sólo en un momento de la obra se da paso a elementos suprarreales: cuando Victorino Peralta está a punto de morir y se escucha el aquelarre convocado a la llamada del Dies Irae que desgrana letanías de magia negra a los acordes de la Sinfonía Fantástica de Berlioz.

b) Aunque técnicamente la evolución sufrida por Otero Silva ha sido inmensa, todavía la trama se presenta como alternancia de tres historias yuxtapuestas. Por otro lado, tampoco se ha desligado todavía de su tendencia a bipolarizar el discurso entre lo descriptivo y lo narrativo, aunque haya dado cabida a algunos monólogos interiores.

c) La trama de la obra se desarrolla en un mundo real —la Venezuela contemporánea— y parece organizada en torno a unas ideas más que en torno a unos personajes. Un cierto determinismo basado en lo social se aprecia en la novela.

Estos remanentes de lo que había sido la primera etapa de la novelística del autor fueron definitivamente superados en *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979) obra que hasta la fecha, clausura brillantemente la labor narrativa de un escritor que, como se ha dicho<sup>5</sup>, parece estar pisando solamente los primeros peldaños de una escalera de incansables búsquedas artísticas.

LUISA ELENA DELGADO  
University of California  
Santa Bárbara, California (EE.UU.)

---

<sup>4</sup> Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pág. 161.

<sup>5</sup> Valeri Zemekov: «A propósito de Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad». Caracas, El Nacional, 21 de julio de 1982.