

Un espacio para la literatura: la Caracas imaginaria de Miguel Otero Silva

NIEVES-MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO
Universidad de La Laguna

Su espacio es real, impávido, concreto,
sólo mi historia es falsa.

Eugenio Montejo

Desde los primeros cronistas hasta narradores recientes, como Ángel Gustavo Infante o Israel Centeno, distintos discursos o visiones han intentado definir —fundar— la ciudad de Caracas. El devenir histórico convertirá a «Caracas la gentil» cantada por el poeta romántico García de Quevedo en una ciudad transculturada y, más recientemente, en un espacio híbrido.

A raíz de la extracción petrolera que se desarrolla en Venezuela a partir de la segunda década de este siglo, el modelo cultural norteamericano penetra a través de distintas vías: el contacto con la mano de obra extranjera, productos importados, pero sobre todo a través de los medios masivos de comunicación. En los últimos lustros, advertidos ya por Luis Britto García de la «miamización» de los modos y las costumbres venezolanas¹, parece que Caracas asiste a la hibridez de la cultura, que podemos definir como mezclas interculturales articuladas por un complejo haz de costumbres y modernidades². Por otro lado, corresponde a Guillermo Meneses y a Salvador Garmendía, entre otros, anotar literariamente una ciudad compleja y hostil —«Ca-

¹ L. Brito García. Entrevista realizada por R. Hernández, en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 14 de octubre de 1978, págs. 10-12.

² Vid. N. García Canclini. *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1994, págs. XX-XXII.

racas la horrible—, continuando así una ya larga tradición de las letras venezolanas.

Orlando Araujo apunta que Rómulo Gallegos acomete «un golpe de estado literario» a Caracas, en el sentido de que hasta la publicación de *Doña Bárbara* (1929), la capital venezolana había sido el escenario de la novela nacional con algunas excepciones³. Gallegos «fue a buscarse a sí mismo y a los suyos por selva, llano, costa y lago»⁴. Pero esa Caracas novelesca de finales y principios de siglo responde a la gran aldea del costumbrismo y del criollismo⁵ y al concepto de arcadía como territorio de una situación feudal. Así, este *locus amoenus* es un intento de mantener el poder sobre los pilares de la «discriminación, segregación y señorío». Pues este espacio aparentemente feliz debe su existencia al «desaliñado espíritu conservador, monolítico y exclusivista que la retardataria oligarquía latinoamericana ha hecho subsistir, e impone aún como *memoria* sobre los centros urbanos en los que se atrincheró»⁶. Los personajes de la Caracas pastoril que precede al galleguismo

³ O. Araujo. *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972, pág. 55. Entre esos textos «raros» habría que destacar, por ejemplo, la novela *Los mártires* (1842), de Fermín Toro, ambientada en Londres, y las injustamente olvidadas *Anaida* e *Iguaraya* (distintos autores proponen diferentes fechas para la primera, pero podemos situarla entre 1860 y 1882; de la segunda sólo hemos podido averiguar que vio la luz unos años después), de José Ramón Yepes. En estas novelas indianistas el telurismo (la noche, la selva, los animales) constituyen auténticos símbolos de la mitología indígena. Vid. J. D. Parra. *Orígenes de la novela venezolana*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1973, págs. 48-71.

⁴ A pesar de que las fuerzas telúricas definen toda la producción narrativa del autor de *Doña Bárbara*, la ciudad de Caracas se manifiesta —implícita o explícitamente— en los cuentos, en *Reinaldo Solar* (1930) y en otros textos galleguianos. Sin embargo, Araujo puntualiza que «el caraqueñismo de Gallegos es muy evasivo», pues utiliza el tema de Caracas como medio de acceso a lo rural. Vid. O. Araujo, *op. cit.*, pág. 55.

⁵ Paralelamente a este localismo literario surge en las artes plásticas el Círculo de Bellas Artes, integrado entre otros por Federico Brant, Manuel Cabré, Rafael Monasterios y el genial Armando Reverón, que se propuso rescatar la naturaleza venezolana. Vid. M. Otero Silva. Pról. a *El Círculo de Bellas Artes*, de L. A. López Méndez, Caracas, Editora El Nacional, 1976, págs. 1-11. En estos paisajes de nueva mirada señorea la ciudad de Caracas siempre envuelta en un halo de nostalgia, especialmente en la obra de Cabré. López Méndez ha llegado a decir de este último que «es al paisaje criollo, lo que Rómulo Gallegos es a la novela nacional». *Ibid.*, pág. 46.

⁶ Vid. R. H. Moreno-Durán. *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, pág. 74. Después de la consolidación de la independencia, la estructura social de las urbes latinoamericanas se transforma. Surge entonces un nuevo patriciado, que se erige como clase rectora en los nuevos países continentales. A partir de 1880 algunos centros urba-

«traen el doble signo de ciudadanos y propietarios rurales»⁷. Hemos de hacer notar que el hecho de que la vanguardia, y todas sus consecuencias de novedad, se vinculara tradicionalmente a la poesía y el regionalismo a la prosa ha sido un factor determinante a la hora de que la ciudad entre definitivamente en la narrativa, o por lo menos a la hora de que la crítica se percate de esa presencia citadina. Habría que esperar hasta los años cuarenta para hablar de un cambio de actitud del narrador venezolano frente al espacio urbano. Tanto en España como en Hispanoamérica al entusiasmo inicial que despiertan la ciudad y la tecnología⁸, sucederá una fase «de reflexión y de rechazo», motivada por la crisis económica del 29 y un mayor compromiso con las clases marginadas del progreso y desarrollo: «Es aquí precisamente donde se notan los síntomas de un cambio en la estética y en el pensamiento que posteriormente se dará a conocer como posmodernidad»⁹. En el caso venezolano, Julio Miranda mantiene, por su parte, que el maniqueísmo campo-ciudad define la prosa nacional y que desde un primer momento la narrativa urbana condenó al mundo citadino que le había dado el *ser*¹⁰.

La modernización llega a Venezuela con el petróleo, pero sobre todo con la caída de Gómez en 1935. Este paso «de una a otra Venezuela», en palabras de Uslar Pietri, se hace de forma violenta en medio de una confusión de valores y estructuras y una modernización que no termina de llegar¹¹. Se

nos de América Latina sufrirán profundos cambios sociales, en las actividades económicas y en la fisonomía urbana. Había llegado la modernización y con ella «la gran aldea» se convierte en una bulliciosa metrópoli (ciudad burguesa). Vid. J. L. Romero, *op. cit.*

⁷ G. Meneses. *Caracas en la novela venezolana*, Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1966, pág. 11.

⁸ En la literatura hispánica finisecular se aprecia ya una repulsa al modelo civilizador, industrial y urbano. De ahí que el medievalismo se erigiera en ideal social para hacer frente a la alienación inaugurada por el mundo moderno. Vid. L. Litvak. *Transformación industrial y literatura. 1895-1905*, Madrid, Eds. Taurus, 1980.

⁹ Dionisio Cañas ha publicado un interesante estudio sobre la ciudad de Nueva York y escritores hispanos como José Martí, Federico García Lorca y el portorriqueño Manuel Ramos Otero, entre otros. Vid. D. Cañas. *El poeta y la ciudad*, Madrid, Eds. Cátedra, 1994, pág. 35. Desde la década del setenta se vienen desarrollando en Venezuela diversos estudios sobre el espacio urbano y sus géneros. Diversas investigaciones determinan que se aprecia en la ciudad de Caracas un giro en sus estereotipos culturales. Vid. E. González Ordosgoiti. *Calendario de manifestaciones culturales caraqueñas*, Caracas, Editorial Fundarte, 1992.

¹⁰ J. Miranda. *Proceso a la narrativa venezolana*, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1975, pág. 182 y sigs.

¹¹ Vid. A. U. Pietri. *De una a otra Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.

asiste entonces a una asimilación del modelo urbano impuesto y a la implantación de un nuevo canon estético para interpretar estéticamente esa nueva realidad.

La urbe venezolana, tal y como la entendemos hoy, es una realidad y una invención recientes. Según la idea de Carpentier las ciudades latinoamericanas, frente a las europeas, no tienen una identidad homogénea —el ensayista habla del «tercer estilo»—: «están desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transformaciones —tanto en lo arquitectónico como en lo histórico—»¹². Quizás por estas razones que han gravitado sobre la *polis* continental, los escritores han ejercido tarde su «derecho a la ciudad»¹³. Sólo entonces la «metáfora espacial de la selva como lugar privilegiado del choque del individuo con el mundo externo cede el lugar a la metáfora de la ciudad, ámbito del choque del individuo consigo mismo»¹⁴. A medida que el habitante latinoamericano ha ido cambiando de escenario, de la selva a la ciudad, del campo a la nueva vorágine, se ha producido un trasvase del mito negativo del espacio: de la barbarie a la nueva Babel.

A partir de los años cuarenta se desata en Venezuela un acelerado proceso migratorio, interno y externo, promovido por la extracción petrolera. Pero además los críticos están de acuerdo en admitir que el asedio a la ciudad entra definitivamente en la narrativa venezolana alrededor de la cuarta década de este siglo. Cabe mencionar nombres como Guillermo Meneses (*Campeones*, 1939), Humberto Rivas Mijares (*Hacia el sur*, 1942) o Andrés Mariño Palacios (*Los alegres deshauciados*, 1948). Esos primeros tanteos de fundaciones literarias coinciden con el gobierno del general Isaías Medina Angarita, quien llevó a cabo una gran transformación del centro de la capital caraqueña, foco de las gentes de «mal vivir» como las llamara Rodolfo Quintero¹⁵. Señalaríamos al respecto que esos intentos narrativos de mitad

¹² A. Carpentier. *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987, pág. 15.

¹³ Cuando Lefebvre habla de la necesidad antropológica de la ciudad, no se refiere a la aprehensión de la urbe histórica, relegada a objeto de consumo cultural; alude a una ciudad futura, inventada por el hombre. *Vid.* H. Lefebvre. *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Eds. Península, 1978.

¹⁴ R. Campra. *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI Editores, 1987, pág. 55.

¹⁵ R. Quintero. *Antropología del petróleo*, México, Siglo XXI Editores, 1978, pág. 161 y sigs.

de siglo «no dependen necesariamente de un proyecto consciente y global de captar la ciudad y sus habitantes pero que sin embargo ofrecen aportes tan considerables como para condicionar toda la narrativa urbana posterior»¹⁶. A partir de ahí podrían establecerse dos vertientes en la narrativa urbana de Venezuela: la que se asienta en el individuo perdido en la ciudad, por una parte, y la ciudad como contexto, por otra. Miranda sitúa a *Cuando quiero llorar no lloro* entre las novelas que se preocuparon por perfilar el *homo urbanus* e igualmente, dentro de ese modelo de narrativa metropolitana, cita títulos de novelas como *Los habitados* (1961), de Antonio Stempel-París, y *El camino de las escaleras* (1962), de Rafael di Prisco; y los libros de relatos *La momia* (1965), de Carlos Ramírez Faría, y *Apartamento 22* (1968), de Salvador Prasel¹⁷.

II

Tampoco el escritor Miguel Otero Silva (1908-1985) ha escapado al hechizo urbano. En su primer libro *Agua y Cauce (Poemas Revolucionarios)*, aparecido en México en 1937, ya hay textos que nos remiten a esa nueva ciudad que ha generado la incipiente economía y la industrialización. En ese sentido pueden citarse títulos de poemas como «La huelga» (s. f.), «La manifestación» (París, 1932), «Las manos del Rompehuelgas» (s. f.). En los dos relatos que nos ha legado el autor también se aprecia la huella de la *civitas*. Así, en «La fuga» Otero Silva tantea los gustos de una Caracas más moderna: el juego de ajedrez, el cine y una reivindicación de la igualdad de razas y de sexos, acompañantes del nuevo espíritu que arriba a la ciudad¹⁸. En el cuento «Del Zulia ha venido un niño», Caracas —identificada con «los estudiantes, las izquierdas»— representa la solidaridad con los niños víctimas de la histórica huelga petrolera del Estado Zulia¹⁹.

También en su primera novela *Fiebre* (1939) Otero Silva registra elementos urbanos, igualmente ocurre con sus textos posteriores. Los personajes de *Fiebre* asisten a fiestas en el club y van al cine, que a veces se convierte en

¹⁶ J. Miranda, *op. cit.*, pág. 169.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 169-170.

¹⁸ M. Otero Silva. «La fuga», en *Elite*, n.º 34 (8 de mayo de 1926).

¹⁹ M. Otero Silva. «Del Zulia ha venido un niño», en *El Popular*, Caracas (30 de enero de 1937).

lugar de encuentros amorosos. En *Casas muertas* (1955) el espacio evoluciona de una ciudad mercantil del interior venezolano a un espacio abandonado. A su vez, en *Oficina n° 1* (1961) un grupo de casas macondinas, más tarde campo petrolero, originarán la población de El Tigre. Aunque la anécdota de *La muerte de Honorio* (1963) transcurre en la cárcel, casi siempre la memoria de los personajes nos remite al dominio caraqueño, nostálgico tantas veces, en el cual se desenvolvían antes de ser detenidos. Sin embargo, sólo cuando Venezuela sufre de manera plena las consecuencias del impacto modernizador, Otero Silva concibe una obra como *Cuando quiero llorar no lloro*²⁰, en la cual tres personajes (Victorino Pérez, Victorino Peralta y Victorino Perdomo), pertenecientes a tres clases sociales distintas, se mueven por un territorio en el que se ha convertido «la infeliz Caracas», como la llamara Simón Bolívar.

Justamente, el caso de Miguel Otero Silva y su texto *Cuando quiero llorar no lloro* nos permite continuar haciendo una exploración más específica del espacio imaginario a lo largo de este trabajo. Pretendemos una aproximación al tema de la ciudad en esta obra del escritor venezolano. Primeramente queremos aclarar que entendemos por ficción citadina el diálogo entre un sujeto narrativo y un objeto integrado por la *urbs* y sus moradores: «Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad o sujeto poético»²¹.

Aunque reconocemos que *Cuando quiero llorar no lloro* se centra en las vidas de tres personajes —el delincuente, el niño bien y el universitario activista—, no puede negarse que se yuxtaponen en esta novela de Otero Silva dos contextos espaciales bien diferenciados: el barrio y la ciudad *pop*.

En cuanto al «Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un emperador romano», de *Cuando quiero llorar no lloro*, se desarrolla en la ciudad de Roma, articulado por un ambiente carnalesco de plaza pública que lo diferencia del resto de la novela:

Cuatro soldados, Severo Severiano Carpóforo Victorino, surcan los vericuetos del mercado [...] Sus cuatro cascos emplumados gavi-

²⁰ Para este trabajo citaremos por M. Otero Silva, *Cuando quiero llorar no lloro*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985. En adelante incluiremos el número de página entre paréntesis.

²¹ Vid. D. Cañas, *op. cit.*, pág. 17.

tean airosamente por entre el humo de los sahumerios y los pregones de los vendedores ambulantes [...] caminan de frente, ajenos a la policromía primaveral de los tenderetes, sin oler la adolescencia de las manzanas ni el berrenchín de los traspatios (pág. 9).

Esta celebración rabelaisiana, plagada de sabrosos anacronismos —donde hormigean «aurigas dichachareros, turistas preguntones y prostitutas de cacería» (pág. 21), «pugnas atléticas entre romanos y milaneses» («esta vez triunfan los milaneses como todos los años, tres a cero», pág. 21), «vendedores de salchichas hervidas», ya llamadas «*canes calidi*», homosexuales, comida y bebida— nos remite a la Roma de «los vicios capitales» que determinarán el fin del Imperio. Otero Silva huye así del tono serio y convencional con que la mayoría de los escritores se han acercado al tema de la violencia histórica. El autor utiliza este marco mundano y licencioso con el objetivo de desacralizar la lucha y el martirio ideológico. Esta descripción de la Roma del emperador Diocleciano responde perfectamente al juego bajtiniano con las cosas «elevadas» y «sagradas»²², dirigido a una burla de los regímenes autoritarios.

La introducción de *Cuando quiero llorar no lloro*, ambientada en el bajoimperio romano, registra una ausencia de la escritura de la ciudad, si bien la urbe romana «era, sobre todo, una ciudad escrita»²³. Esta mudez ciudadina está presente también en la imagen urbana del resto de la novela, a diferencia de un libro como *Pais portátil* (1969), de Adriano González León, donde vallas, anuncios publicitarios y toda clase de guiños comerciales, guían al protagonista en su descenso a los infiernos. Sin embargo, esta escritura de la ciudad imperial bien podría verse implícita en los números romanos que encabezan los discursos de Diocleciano, que aludirían a los edictos imperiales publicados en forma de inscripciones en la *polis* romana. Ítalo Calvino reconoce, por una parte, que «la ciudad es siempre transmisión de mensajes, es siempre discurso», pero a la vez considera que la visualidad gráfica de la urbe, en este «epígrafe celebratorio de autoridad» —como en los supuestos

²² M. Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 175.

²³ Calvino apunta que la ciudad romana responde más al concepto de *civitas* escrituraria que a una ciudad monumental y artística; pues, desde una perspectiva visual, la escritura constituye lo más característico de la cultura latina. Vid. I. Calvino. «La ciudad escrita: epígrafes y grafiti», en su libro *Colección de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 101.

decretos de Diocleciano—, o en el «insulto desacralizante», no brinda al morador ciudadano la posibilidad de traducir o interpretar ese mensaje. Estas dos modalidades escriturarias urbanas serían, según el estudioso italiano, un discurso impuesto que agrede y violenta al viandante receptor: «La ciudad ideal es aquella sobre la cual planea un polvillo de escritura que no se sedimenta ni se calcifica»²⁴. La ciudad del futuro debe ser —pensamos— un lugar de múltiples y variados encuentros, el ágora de la expresión del individuo y de su grupo social en convivencia con otros colectivos.

En el «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro* se advierten formas arquitectónicas y urbanísticas como el Circo Máximo, termas, templos, palacios, vías, que, conjuntamente con la escritura urbana oficial, se erigen en signos externos del poder y autoridad de Diocleciano, quien exclama: «¡Oh, Roma, inmutable e inmortal!» (pág. 21).

Son muy escasas las ocasiones en que Otero Silva describe propiamente en *Cuando quiero llorar no lloro* «esta ciudad de Caracas, capital de la república y cuna del Libertador» (pág. 48):

Las calles reciben pelladas puntillistas a medida que Victorino camina de prisa hacia San Juan. Camiones inflados de tomates y repollos desfilan pesadamente, rumbo al mercado de Quinta Crespo. Un portugués madrugador abre las puertas metálicas de su bodega con innecesario estrépito. [...] Dos putas amanecidas disputan venenosamente en un portón (pág. 74).

Sin embargo, hay continuas referencias al espacio caraqueño y sus pobladores, a modo de *flashes*, que mantienen una imagen viva en el lector. Aunque el tema de *Cuando quiero llorar no lloro* no es el mundo ciudadano —no olvidemos que el novelista persigue el retrato de la juventud durante la «década violenta» (1960-1970) —, Otero Silva se esfuerza por situarnos en el contexto de la ciudad donde transcurre la acción, un lugar «donde la coexisten-

²⁴ Calvino deja fuera de esta afirmación la pintada contestataria bajo regímenes dictatoriales, por considerar que éste es un acto de ruptura del silencio impuesto. (*Ibid.*, pág. 105 y sigs.). Para otras visiones del *graffiti* pueden consultarse los textos siguientes: N. García Canclini, *op. cit.*, págs. 314-322; L. Renart Escaler. *Graffiti*, Santa Cruz de Tenerife, Eds. IDEA/Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994; A. Varderi. «El amante del *graffiti*», en *Imagen*, n° 100-39 (marzo de 1988), págs. 24-26; y O. Collazos. «El *graffiti*, un diálogo democrático», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 4 de enero de 1987, pág. 4.

cia pacífica debe interpretarse estrictamente como un acto mortuario»²⁵. De acuerdo con los tres protagonistas del libro, pueden distinguirse tres ámbitos espaciales: la periferia, la urbanización y la universidad. Con respecto a este último, Meneses apunta que «uno de los sitios sobre los cuales se dirige la atención de los novelistas venezolanos es la Universidad»²⁶. Ya en *Fiebre* Otero Silva le dedica una parte. Pero si la universidad gomecista «es aún [decía un personaje de *Fiebre*] uno de los más vistosos edificios de la moderna ciudad de Caracas», también la universidad se comporta en *Cuando quiero llorar no lloro* como territorio aglutinador de jóvenes seguidores del pensamiento de Marcuse que confían en la utopía revolucionaria. Sin embargo, podemos distinguir *grosso modo* en *Cuando quiero llorar no lloro* dos microciudades derivadas de la modernización. En efecto, la «ciudad hereje metálica petrolera electrificada» (pág. 160) de la novela manifiesta dos formas citadinas muy marcadas que han invadido la literatura nacional: de un lado, la Caracas moderna; y en frente, la «otra» Caracas. En síntesis: «Esa ciudad marginal, lumpen y subproletaria, esa ciudad de militancia, compromiso, riesgo, y la otra de autoafirmaciones caprichosas del este²⁷ son actitudes tanto como lugares y medios»²⁸. La Caracas del poder estaría conformada por avenidas, confortables quintas, lujosos automóviles y centros comerciales; la «otra» ciudad, por las casas de vecindad y las esquinas²⁹. En esas casas de

²⁵ J. Calzadilla, citado por Á. Rama, en *Antología de «El Techo de la Ballena»*, op. cit., pág. 13.

²⁶ G. Meneses, op. cit., págs. 94-95.

²⁷ A partir de los años cincuenta la prosperidad del auge petrolero fue generando el crecimiento de Caracas hacia la zona este, erigiéndose allí lujosas urbanizaciones de edificios y de quintas. El sueño de vivir en el este no sólo implica un desplazamiento topográfico, sino —y es lo más importante— el abandono de formas urbanísticas de reigambre hispánica con aportes franceses y la ascensión de «otra» ciudad de rasgos e ideosincrasia importada. Vid. E. B. Núñez, op. cit., pág. 275 y sigs.

²⁸ G. Meneses, op. cit., pág. 189.

²⁹ Los nombres de las esquinas de las calles caraqueñas encierran la memoria histórica de la ciudad. Vid. E. B. Núñez, op. cit., pág. 17 y sigs. Según Ángel Rama la pervivencia del nomenclátor de las esquinas del casco viejo caraqueño es un ejemplo más de «los múltiples encuentros y desencuentros entre la *ciudad real* y la *ciudad letrada*, entre la sociedad como un todo y su elenco intelectual dirigente». Igualmente, a lo largo de este siglo la sociedad venezolana ha vivido numerosas revueltas y movimientos históricos violentos que han aminorado el efecto ordenador y racionalizador de la elite intelectual. Vid. A. Rama. *La ciudad letrada*, Hanover, Eds. del Norte, 1984, págs. 36-37. [La cursiva es del autor]. Sin embargo, también hay que hacer notar que la explotación petrolera ha tenido un efecto transculturador sobre Venezuela, del que no han escapado, como ya se ha dicho, aspectos de la fisonomía colonial y afrancesada de la ciudad de Caracas, sustituidos por otras formas foráneas.

corredor, escenario del sainete y la literatura costumbrista española —solares en Cuba, conventillos en Chile y Río de La Plata, *cortiços* brasileños o casas de vecindad mexicanas y centroamericanas—, resulta difícil mantener una vida privada. En esos habitáculos, conocidos en tiempos de Mesonero Romanos como casas de «tócame Roque», la intimidad se desarrollaba en el patio³⁰. De ahí que cuando Victorino Pérez era niño, prefería el rancho de Narcisa y Mono de Agua —«sucucho agazapado en los intestinos de un puente» (pág. 77) — a la casa de vecindad donde vivía: «la cocina común y los fregaderos igualmente comunes» (pág. 53), formada por «veintitrés piezas, alineadas todas a lo largo de un pasadizo que parece el espinazo de una cárcel» (pág. 77).

Pero, en verdad, el cerro y el rancho constituyen la faz terrible de esa «segunda» Caracas:

Construido a retazos indigentes, búscate cartones y latas claveteadas para hacer paredes, ¿y el piso?, el piso será la mera tierra y lajas de la quebrada, ¿y el techo?, clavamos dos horcones, y una plancha de zinc mohoso para ponérsela arriba, se consigue en cualquier parte, el corte raso del barranco sirve de muro al fondo (pág. 77)³¹.

Se ha señalado incluso que el hombre del cerro se erige en uno de los temas más recurrentes de la cuentística venezolana entre 1950 y 1970³². De otro lado, dicha constante literaria durante el citado período se explica a partir del proceso de crecimiento de esta «ciudad portátil», como el cronista Oviedo y Baños bautizara a Caracas en cierta ocasión. A la par del desarrollo acelerado de la metrópoli capitalina, una numerosa población fue hacinándose en la «ciudad aledaña», señalada así imaginariamente por Arturo Croce³³. En la última narrativa, el escritor más com-

³⁰ Estas manifestaciones urbanísticas habría que situarlas en zonas de transición producto de la movilidad social. *Vid.* F. Chueca Goitia. *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 197.

³¹ *Vid.* E. B. Núñez. «Cada urbanización tiene su cerro», en Separata de *La ciudad de los techos rojos*, preparada por J. López-Sanz, Caracas, en *Diario de Caracas*, s. a., p. s. n.

³² *Vid.* E. E. Ramos. *El cuento venezolano contemporáneo*, Madrid, Editorial Playor, 1979, pág. 22.

³³ Si el barrio que surge en la década de los cincuenta en distintas ciudades venezolanas que crecían al abrigo del desarrollo petrolero (Maracaibo, El Tigre, Valencia, Caracas) hay que

prometido y fascinado con el referente del cerro es Ángel Gustavo Infante³⁴.

En estas zonas marginales pobladas por conquistadores que llegaron en búsqueda de un centro, de un orden; en estos «remedos» de fundaciones citadinas, «la diluida urbanidad es ya sólo el recuerdo de una leyenda»³⁵. Ese «otro» lado de la metrópoli presenta una iconografía muy cercana al paisaje que contempla el *flaneur* baudelairiano: pregoneros, ficheras, billeteros, tullidos mendicantes, «el portugués del abasto», un «negro de alpargatas», «un pierrot desdentado», «una vieja paperuda», «un raquíptico policía municipal», un italiano que «apesta a gorgonzola» y «se ha vuelto mascarón de proa» (pág. 107), «una mujer baldada o maniquí mortuorio» (pág. 107), «una sirvienta flaca y despeluzada» que barre con «una escoba flaca y despeluzada» (pág. 76). En definitiva, toda esta pléyade carnavalesca de *Cuando quiero llorar no lloro* muestra la Caracas de la «otra» cultura: los juegos de perinola, los cuadros del cinco y seis, los partidos de boxeo, el bolero, el merengue, la cumbia y el porro barranquillero.

Ya los miembros del grupo *El Techo de la Ballena* (1961), en ese momento de toma de conciencia de la nueva realidad metropolitana, plasmaron el feísmo como ingrediente consustancial de la macrocefalia urbana. Esta nueva mirada suponía «la renuncia a una teoría previa de lo bello»³⁶ y la asunción de «lo feo, lo desagradable, lo escondido, lo sórdido, lo nauseabundo»³⁷.

entenderlo como territorio marginal, el barrio primitivo, que precedió a la nueva economía, constituía un foco aglutinador de artesanos integrados social y laboralmente en la comunidad. Vid. D. A. Rangel. Entrevista realizada por A. Blanco Muñoz, en *La izquierda revolucionaria surge*, A. Blanco Muñoz, comp., Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, 1981, págs. 22-24.

³⁴ En el caso de este narrador sus ambiciones son mucho más profundas que las de otros fabuladores de la periferia. El objetivo de Infante se dirige a conseguir un público entre los habitantes del barrio. Vid. A. G. Infante. Entrevista realizada por A. Coll, en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 24 de marzo de 1991, pág. 8.

³⁵ A. J. Altamirano. «La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano», en *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, R. Campra, coord., Pisa, Giardini Editori, 1989, pág. 25.

³⁶ Pese al carácter reciente que para los receptores del arte en general pudiera tener el concepto de «lo feo», ya Karl Rosenkranz en 1853 propone que la fealdad es inherente a las propias formas estéticas, independientemente de movimientos y escuelas históricas: siempre que hay desarmonía habrá negación de belleza. Vid. K. Rosenkranz. *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, s. l., 1992.

³⁷ A. Rama. Pról. a *Antología de «El Techo de la Ballena»*, op. cit., pág. 23.

Para los *balleneros*, en el oficio creador corresponde al poeta «rastrear las basuras», pues de ese material innoble se compone su entorno³⁸. La novela *Cuando quiero llorar no lloro* de Miguel Otero Silva parece hacerse eco de esta poética. Los «andurriales» novelescos por los cuales se desliza Victorino Pérez fueron contruidos por su progenitor literario con la estética del deshecho: restos de botellas, latas vacías, navajas y «ruedas oxidadas», «cortinas sarnosas», «paredes musgosas», un «zaguán destechado», «un cují corcovado», «glaciares de vidrios rotos», «zumos de trapos sucios y peroles grasientos» (pág. 55), «el carapacho de un viejo automóvil», que no es más que «una sanguaza ulcerada de herrumbre» (pág. 73). Pero a veces los objetos se tiñen de lo escatológico para revelarnos una visión expresionista de los bordes de la ciudad: «lagunazos de flema», «riachuelos de orines», «regolfos de agua sucia y basálticos excrementos de perro» (pág. 51). Sin embargo, en esta espacialidad degradada de *Cuando quiero llorar no lloro* no falta el elemento poético, ingrediente consustancial de toda la producción novelesca de Otero Silva: «En el dorso del terraplén yergue sus líneas, con donaire engreído de ánfora helénica, una bacinilla desfondada, el desgarrón le ha tallado en el peltre una corola de camelia enmohecida» (pág. 55).

Los personajes de *Cuando quiero llorar no lloro* ya no son conducidos por Otero Silva de paseo a El Calvario³⁹, como en su novela *Fiebre*. Tampoco matan su tiempo libre en los bares de la noche caraqueña escuchando boleros⁴⁰, cuyo discurso no es sino una crónica «de nuestro caos, de nuestro abandono, de nuestro desamparo»⁴¹. En el «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro*, los cuatro mártires se distraen en la taberna del liberto Casio Cayo —«expendio

³⁸ Vid. «El segundo manifiesto» —publicado originariamente en *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963) —, recogido en *Manifiestos literarios venezolanos*, J. C. Santaella, comp., Caracas, Monte Avila Editores, 1992, pág. 77.

³⁹ Este itinerario de musas de bronce y románticas escalinatas es un recurso que se repite en la narrativa venezolana desde la novela *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, hasta *Día de ceniza* (1963), de Salvador Garmendia.

⁴⁰ Desde la década del cincuenta hasta el momento actual, desde los frustrados «campeones» de Meneses hasta «los habitantes» alienados de Garmendia, la narrativa venezolana está poblada de noctámbulos que calman su despecho en las barras de los bares. En este sentido pueden citarse, por ejemplo, las novelas *Memoria de las tribus* (1979), de Baica Dávalos, y *Parece que fue ayer* (1992), de Denzil Romero, y los libros de relatos *En el bar la vida es más sabrosa* (1980) y *Beberes de un ciudadano* (1985), de Luis Barrera Linares.

⁴¹ D. Romero. *Parece que fue ayer*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1991, pág. 87.

de vinos y viandas»— intentando olvidar el futuro que se les avecina y, al oír la canción llorosa de un juglar napolitano, «se declaran románticamente mediterráneos, piden pulpos en vinagre y porrones de resinoso vino de Chipre» (pág. 19).

En el resto de la novela, el grupo de poder se divierte celebrando «banquetes de directivos, tipos de una compañía del hierro o de otra mierda metalúrgica» (pág. 163); «militares y abogados» frecuentan cabarets, mientras Victorino Peralta se entretiene con actos vandálicos muy acordes con su filosofía vital: «abomina toda calamidad que marchite los tejidos, llámese nicotina, alcohol, masturbación, mesa de juego, enfermedad o tristeza» (pág. 83). En una ocasión él y sus amigos oficiaron una «bacanal babilónica»:

liberaron el champagne de las tinieblas de la cava, Mona Lisa con sus dos amigas (tan escolopendras como ella) desenfrenaron un strip-tease con acompañamiento estereofónico y bachiano de La Pasión según San Mateo, al amanecer se cagaron coreográficamente en las alfombras persas (pág. 120).

En definitiva, la vida de Peralta y su pandilla se reduce a «jodas históricas» que humillan a los que consideran seres inferiores: homosexuales, prostitutas, judíos y miembros de su propia clase.

Los estudiantes activistas como Victorino Perdomo todavía disponen de tiempo para acudir a una «cursilona fiesta de cumpleaños» y a la hora del baile «arrastrar los pies como un profesor de antropología» (pág. 97), o hacer declaraciones de amor «a la orilla de un campari, en un bar oscuro de Sabana Grande» (pág. 97).

Pero es el sector marginal el que más defiende la idea de que «en el bar la vida es más sabrosa», como los personajes étlicos de los relatos de Barreira Linares. El bar llamado El Edén es escenario de peleas —«fueron vaina de tragos»—, o lugar de encuentro entre Victorino Pérez y Blanquita. Esta fichera⁴² del local se embriagó en una ocasión: «para acordarme de ti me emborraché completamente» (pág. 106). Un homosexual encarcelado con Pérez propinó «un navajazo barrigüero» al camarero de El Vagón. También se relata el caso de un conocido de este Victorino:

⁴² Se entiende por *fichera* «[e]mpleada de determinados bares o locales nocturnos que acompaña al cliente y le hace consumir bebidas». Vid. R. Núñez y F. J. Pérez. *Diccionario del habla actual de Venezuela*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1994, pág. 228.

El Maracuchito malbarataba noches de sábados recostado al mostrador de El Edén, su indolencia goajira dejaba entibiar la cerveza en el vaso, ninguna música lo indujo a la tentación del baile, veía pasar con pinta de chulo avezado y tolerante a las ficheras que cruzaban apremiantes hacia el baño (pág. 104).

La fuga de la cárcel de Victorino Pérez y su huida a través de un río constituye una de las estancias ciudadinas con más capacidad «identitaria» de toda la novela. Este torrente poemático y agresivo bien pudiera representar al río Guaire. Caracas, igual que Buenos Aires, es una ciudad que no se entiende sin su símbolo fluvial. Con el nombre de Guaire los indígenas designaban al río y al valle donde más tarde se fundaría la ciudad de Caracas. Oviedo y Baños lo califica de «hermoso río» y decía de él que dividía al valle del Guaire (más tarde valle de Caracas): «de Poniente á Oriente, lo atraviesa con sus corrientes, y fecunda con sus aguas»⁴³. También Humboldt en su viaje a Venezuela subrayó ese carácter de *locus amoenus*, declarándolo «risueño valle del Guaire»⁴⁴. Pero además si repasamos la poesía venezolana consagrada a la urbe capitalina, advertiremos un canto constante a las linfas de los ríos metropolitanos: el «manso Guaire» de Pérez Bonalde, el «verde y apacible» Anauco de Andrés Bello, «el turbio Catuche» de Abigaíl Lozano⁴⁵.

Esta larga tradición del río urbano parece reafirmarse cuando las letras venezolanas asisten al bautismo literario de Otero Silva, quien publica en la revista *Elite* (1925) un poema titulado «El Paraíso» —posteriormente «La estampa»—, muy a tono con la estética vanguardista de los años veinte: «El Guaire va arrastrándose raquítico/ susurrando un quejido levemente/ y en su triste languidez de tísico/ procura, / cual si lo avergonzase su figura/ hundirse bajo el arco de los puentes»⁴⁶. La Caracas de entonces ya no respondía al grito de «sultana» encantadora, rumorosa y delirante, que una vez el poeta

⁴³ J. A. Oviedo y Baños. *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, Caracas, Eds. Fundación Cadafé, Tomo I, págs. 249-250.

⁴⁴ A. Humboldt. «En Caracas», en su libro *Viaje a Venezuela*, Caracas, Instituto Nacional de Cooperación Educativa, 1973, pág. 39.

⁴⁵ *Vid.* la antología *Caracas y la poesía*, L. Pastori, comp., Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1979.

⁴⁶ M. Otero Silva. «El paraíso», en *Elite*, 17 (1926). *Vid.* el mismo poema con variantes en su *Obra poética*, sel. y pról. de J. R. Medina, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, pág. 47. [La cursiva es nuestra].

romántico Abigail Lozano profiriera⁴⁷, pero Otero Silva, siguiendo las coordenadas de la nueva sensibilidad, concibió este poema en el que descubre al ya único y solitario río ciudadano.

En 1981 surge el grupo poético *Guaire*, fruto del taller literario de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas)⁴⁸. Sus integrantes —Rafael Arráiz Lucca, Luis Pérez Oramas, Nelson Rivera Prato, Leonardo Padrón, Armando Coll Martínez y Javier Lasarte— confiesan que no tienen otro propósito que el de convocar la realidad de «la urbe que habitamos y el nombre que nos atraviesa: Guaire»⁴⁹. Ante esta afirmación ética y estética parecen invalidarse las palabras de Pedro Beroes: «Los poetas, escritores y pintores rechazan las grandes ciudades»⁵⁰. Pues las propuestas del grupo se inscriben en esa afirmación del detritus que caracteriza al hecho urbano. Además, si la ciudad es un océano de rumores —parafraseando a Bachelard—, la función del poeta estriba en «naturalizar los ruidos para hacerlos menos hostiles»⁵¹. Aún sobreviven temas para la meditación de los trovadores; para los guairistas «tal vez el más apasionante y desgarrado, el más doloroso, sea este río Guaire que nos recorre por dentro y por fuera, como una miel negra»⁵².

En *Cuando quiero llorar no lloro* el río representa el límite de la ciudad; es un anuncio. Cruzar sus aguas supone atravesar el umbral que conducirá a Victorino Pérez al espacio de la violencia y que lo llevará a «la mar que es el morir»⁵³. Cuando Pérez huye de los guardias de la cárcel, tiene que enfrentarse a una «naturaleza colérica» de formas desafiantes:

Ni éstos son árboles, ni éste es un río. No, no son árboles, no son dignos de pertenecer al generoso reino vegetal los bejucos de espinas crispadas y hojas velludas, tampoco las ortigas que afilan sus uñas de brujas y desgarradores dientes de gatos salvajes, ni los pajonales manchados por el vómito aceitoso de los camiones, ni los troncos

⁴⁷ Vid. A. Lozano. «A Caracas», en *Caracas y la poesía*, op. cit., págs. 35-36.

⁴⁸ Vid. el manifiesto del grupo «Somos una poesía que no puede ser otra», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 20 de diciembre de 1981.

⁴⁹ Nota preliminar sin firma aparecida en la antología *Guaire*, de R. Arráiz Lucca et al. Caracas, Eds. del Guaire, 1982.

⁵⁰ P. Beroes. Pról. a la segunda edición de la antología *Caracas y la poesía*, op. cit., pág. 23.

⁵¹ G. Bachelard. *La poética del espacio*, México, F. C. E., 1983, pág. 60.

⁵² L. Silva. «El grupo «Guaire»», en la antología *Guaire*, op. cit., pág. 9.

⁵³ Vid. M. Otero Silva. *La mar que es el morir*, en *Obra poética*, op. cit., págs. 183-200.

huesudos con un guñapo gris por enramada, mucho menos las tunas belicosas que saltan a la cara como punzantes murciélagos verdes (pág. 72).

En la obra poética de Otero Silva el río tiene una presencia relevante —recordemos también el Paya de *Casas muertas*, «personaje cardinal» de la infancia de Carmen Rosa— y ha de interpretarse como símbolo de vida⁵⁴. Este fluir vital de la filosofía oteriana se erige en tránsito, sereno y exultante, hacia la muerte. Toda esta simbología tradicional contrasta con «eso que llaman río» (págs. 72-73) de *Cuando quiero llorar no lloro*:

Esto no puede llamarse río sino cañada de pantano y excrementos, hilillo pastoso que en la sombra se disgrega, no se disgrega, permanece agresivo, presente en su hedor a pescados podridos y burros muertos y orines rancios y sexos sin lavar, un hedor vejatorio que enmierda el sur de la ciudad (pág. 72).

El agua que antaño discurría cantarina atravesando esa Caracas de «los techos rojos» se ha convertido en «fantasma cochambroso», «linfa nauseabunda» o «melado que adquirió consistencia en las letrinas y en los albañiles» (pág. 73).

Y será la juventud de los años sesenta una de las principales víctimas de esa Caracas baja y envilecida —violenta en definitiva—, sugerida tal vez por el simbólico río inmundo que la atraviesa.

⁵⁴ Vid. M. Otero Silva. «La segunda voz del coro es la del río», en *Elegía coral a Andrés Eloy Blanco*; y *La mar que es el morir*, en *Obra poética, op. cit.*, págs. 157-159 y 183-200 respectivamente.