

ENSAYO

LA NOVELÍSTICA DE LA VIOLENCIA EN VENEZUELA

Dos obras testimoniales de los años 60

RYUKICHI TERAOKA*

La novela y la realidad histórica en América Latina

El papel que cumplen los novelistas latinoamericanos en la sociedad es radicalmente distinto al de los escritores europeos y estadounidenses. En América Latina, a los escritores se les ha exigido, en mayor o menor grado dependiendo del país y la época, el enfrentamiento consciente a la situación política y social tanto en sus creaciones como en sus actividades extra literarias. Aparte del caso de Mario Vargas Llosa, quien sorprendió a muchos literatos de todo el mundo con su candidatura a las elecciones presidenciales de 1990, podemos nombrar varios novelistas que asumieron el cargo de presidente de su país: el venezolano Rómulo Gallegos, quien ganó las elecciones en 1948 por una abrumadora mayoría para ser derrocado por un golpe de Estado; Alfonso López Michelsen, autor de *Los elegidos* (1953), presidente de Colombia entre 1974 y 1978, y ha habido innumerables escritores que tuvieron algún puesto político de relevancia en el gobierno a nivel nacional o provincial. En el área de los creadores,

* Universidad de Tokio

propiamente dicha, fuera de una élite minoritaria como es el caso de Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares, la gran mayoría de los narradores del siglo XX, especialmente después de la década de 1920, ha abarcado de una u otra manera la realidad política, social e histórica de su país en sus obras narrativas. Llámese costumbrismo, criollismo, regionalismo o indigenismo según el enfoque temático, el objetivo de los autores consistía en revelar la realidad específica de una zona determinada en un momento histórico, y sus obras se tomaban como una "reproducción" escrita de una sociedad. Tampoco faltaron, a partir del triunfo de la revolución socialista en algunos países, quienes practicaran la literatura de denuncia, en la cual vinculaban directamente la literatura y la política para que la narrativa sirviera como un instrumento de apoyo a futuras reformas sociales.

Es justamente por este acercamiento entre la literatura y la política que los grandes acontecimientos políticos en América Latina han sido reflejados en un conjunto de obras que buscan reproducir la "verdad" del hecho histórico. La Revolución Mexicana, que se inició en 1910, generó una abundante producción de novelas desde el final de la década de 1920 cuando los críticos literarios "descubrieron" *Los de abajo* de Mariano Azuela, escrita ya en 1915, y Martín Luis Guzmán publicó dos de sus obras más importantes: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929). La época de la violencia en Colombia, que comenzó con el Bogotazo de 1948 y duró casi 20 años dejando miles de víctimas, llamó la atención de muchos novelistas, fueran de renombre como José Antonio Osorio Lizarazo o novatos como Daniel Caicedo, quien vendió más de 50.000 ejemplares con su novela *Viento seco* (1953), para que emprendieran una novelística de la violencia que, según Manuel Antonio Arango, cuenta con 74 novelas publicadas entre 1951 y 1972 (Arango, 1985: 16). Podemos señalar en la historia de la literatura latinoamericana varios casos más en que un acontecimiento histórico de gran escala deja un impacto marcado en los escritores.

Si dirigimos la mirada a la literatura venezolana, encontramos esta misma correspondencia entre el suceso político y la literatura en la novelística de las dictaduras, especialmente de la última que terminó en 1958. El gobierno autoritario de Marcos Pérez Jiménez y la guerrilla que se generó después de su caída produjeron durante toda la década de 1960

una serie de obras con marcada tendencia tremendista que denunciaban los crímenes cometidos por la dictadura o presentaban la lucha de los guerrilleros. En una misma década, coincidieron en torno a la temática de la violencia política, así como sucedió en Colombia en la década anterior, escritores de distintas generaciones y orígenes: por un lado, escritores maduros como Miguel Otero Silva, quien ya había establecido su estatus como novelista con *Casas muertas* (1955) y *Oficina N.º 1* (1961), y, por otro, novelistas sin experiencia en el campo de la literatura como Argenis Rodríguez y José Vicente Abreu que emprendieron la creación novelística con base en sus propias experiencias.

En comparación con la novela de la Revolución Mexicana, que fue contemporánea con escritores como Rómulo Gallegos o Jorge Icaza, la particularidad de la novelística de la violencia en Venezuela consiste en que coincidió con la época del llamado "boom" en la cual la novela latinoamericana fue ganando renombre mundial con escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Entre varias consecuencias que trajo este fenómeno literario, una de las más importantes es, a nuestro modo de ver, el establecimiento de la novela como un género artístico autónomo. En un ensayo que trata la aparición de la "novela de creación" en la literatura latinoamericana, Vargas Llosa, quien considera *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti como el punto de partida de una nueva generación, plantea que la diferencia fundamental entre la vieja generación, representada por escritores como Gallegos y Azuela, y los nuevos escritores que convergerán en el boom, consiste justamente en la autonomía de la obra novelística. Según el novelista peruano, la nueva novela latinoamericana, que él denominó "novela de creación", "crea un mundo riguroso y coherente, que importa por sí mismo y no el material informativo que contiene" (Vargas Llosa, 1991: 363). En este sentido, podemos proponer que lo que lograron los mejores novelistas de la década de 1960 en sus creaciones fue romper el concepto de la novela como un instrumento de lucha social para establecerla como un género autosuficiente e independiente de la realidad social.

Ahora, la novelística de la violencia en Venezuela es un caso ilustrativo para discutir esta transformación de la "novela primitiva" a la "novela de creación" en la medida en que el proceso se dio en un periodo

relativamente corto de la década del boom de una forma sintetizada. Ahí se observa ejemplarmente cómo el género "novela", que en el inicio fue instrumento de denuncia, se fue convirtiendo en el medio de la recreación del mundo autónomo para culminar con obras como *País portátil* (1968) de Adriano González León y *Cuando quiero llorar no lloro* (1970) de Otero Silva. En la realización de este proceso, nos parece particularmente importante el contraste que se notó entre dos obras publicadas con solamente un año de diferencia: *La muerte de Honorio* (1963) de Otero Silva y *Se llamaba SN* (1964) de José Vicente Abreu. En la crítica literaria ha habido hasta ahora escasos intentos de comparar estas dos obras, a pesar de la evidente semejanza en la temática y el contenido. A nuestro modo de ver, esta comparación, que realizaremos en adelante con base en el análisis del texto, ofrece un punto clave para desarrollar reflexiones sobre el proceso del establecimiento de la autonomía de la novela latinoamericana.

LA REALIDAD HISTÓRICA EN LA NOVELA VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

La novela como instrumento

En gran parte de América Latina, la novela como género literario no se concibió como arte sino como un instrumento social que, siguiendo la idea de Vargas Llosa, "sirve a la realidad" (Vargas Llosa, 1991: 363), especialmente a partir de la década de 1920 con escritores como Gallegos, Azuela o Icaza, cuyo objetivo consiste en revelar la situación social del país con el propósito de contribuir a los cambios en la sociedad. La novela venezolana no constituye ninguna excepción de esta novelística; salvo algunos casos contados del esteticismo como Manuel Díaz Rodríguez o de la narrativa intimista de Teresa de la Parra, la gran mayoría de los novelistas eran de tendencia social. Antes de Gallegos, ya en las primeras novelas de José Rafael Pocaterra es llamativo el uso de la literatura como instrumento de revelación social, el cual se manifiesta de una forma todavía más clara en *Cuentos grotescos* (1922), especialmente en las moralejas que el autor pone al final de la mayoría de los cuentos. Y el éxito mundial de *Doña Bár-*

bara dejó definitivamente la marca del didactismo en la novela venezolana. En lugar de buscar la particularidad del género "novela", los novelistas que le siguieron, o se aferraron insistentemente al marco galleguista o utilizaron la novela para proponer alguna teoría sociológica y política. Casos como Ramón Díaz Sánchez o Mario Briceño Iragorry, quienes se destacaron también como ensayistas, ilustran el papel que cumplía la novela en la sociedad venezolana de la época. *Los Riveras* (1952), por ejemplo, no era más que una novela de tesis para presentar reflexiones del autor sobre la situación social y política del país, que ya habían sido plenamente desarrolladas en su abundante obra ensayística. Sin negar la importancia que tuvo esta novelística en la sociedad venezolana ni menospreciar la función didáctica que cumplieron bastante bien muchas de estas novelas, debemos admitir que se practicaba una narrativa anacrónica en Venezuela hasta bien entrada la década de 1950, si consideramos el hecho de que en otros países latinoamericanos como México o Argentina empezaron experimentos técnicos entre los novelistas influidos por la novelística moderna de Faulkner, Joyce, Huxley, Dos Passos o Proust desde los años 40.

Como muchos críticos han coincidido, Guillermo Meneses, con su *Falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), es uno de los primeros novelistas que trataron conscientemente de superar este anacronismo literario. Entre varios aspectos innovadores que se han señalado en torno a este autor perspicaz, aquí nos llama la atención su intento de crear un mundo autosuficiente en sus novelas. En este punto, estamos de acuerdo con el escritor Ednodio Quintero, quien propone que la obra de Meneses "representa la ruptura con una tradición que privilegiaba lo social" y que originó "un cambio de rumbo" para encaminar la narrativa venezolana hacia la creación de "la autonomía de la obra, su justificación intrínseca sin tener que recurrir a la historia o a cualquier otra manifestación de lo real" (Quintero, 1997: 100). A partir de la amplia asimilación de la novela occidental contemporánea, Meneses abrió el camino de experimentos técnicos en la narrativa y emprendió la exploración de lo que se puede expresar en forma novelística, primero con *Falso cuaderno...* y después con *La misa de Arlequín* (1962).

Siguiendo el intento de Meneses, en la década de 1960 aparecieron de una forma intensificada una serie de escritores que consciente o in-

conscientemente correspondían al nouveau roman francés al estilo de Alain Robbe-Grillet y Michel Butor y al movimiento estructuralista de estudios literarios. Para empezar, nuevos novelistas como Salvador Garmendía o José Balza eran sustancialmente distintos en cuanto a su formación literaria a los escritores de la vieja generación galleguiana, en la medida en que su interés básico radicaba en la literatura, con extensas lecturas de la literatura mundial y un profundo conocimiento de las teorías literarias. Aunque se observa cierta variedad de tendencias en estos nuevos novelistas, su meta en común consistía en establecer la novela como un género artístico independiente de la realidad histórica y social. Es simbólico el título que puso José Balza a sus primeras obras narrativas: *Tres ejercicios narrativos*; éste resume su intento de despegar la obra narrativa de la realidad y de crear una *narrativa* que se justifica a sí misma como un mero *ejercicio*. Por otro lado, la aparición de novelas de tendencia metaficcional como *Al sur del Equanil* (1963) de Renato Rodríguez o *Piedra de mar* (1968) de Francisco Massiani revelaba que los nuevos novelistas venezolanos se volvían cada vez más sensibles a su propia novelística y a las cuestiones metodológicas de la novela. En fin, en todos estos intentos de superar la concepción de la novela como instrumento social, subsistía la pregunta fundamental: ¿cuál es la razón de ser de la novela? y ¿qué es lo que sólo la novela es capaz de expresar?

La violencia como tema de la novela

Un acontecimiento histórico nacional en América Latina suele representar en el campo de la literatura una fuerza reaccionaria que paraliza la evolución de un género. La novela de la Revolución Mexicana es un típico ejemplo de este retroceso literario en la literatura latinoamericana; la serie de movimientos fructíferos de las vanguardias, que se dieron tanto en la poesía como en la narrativa a partir de la década de 1920 para culminar con el grupo de artistas reunidos alrededor de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), fue frenada por la aparición de la novela testimonial sobre las guerras de la Revolución. En contra de la corriente esteticista de los escritores vanguardistas, los novelistas de la Revolución Mexicana, incluyendo a Mariano Azuela, quien había emprendido a finales de los años 20 experimentos técnicos en las tres novelas de su etapa "hermética", vol-

vieron al realismo ingenuo y al naturalismo decimonónico al estilo de Zola y, durante toda la década de 1930, prácticamente no produjeron ninguna obra innovadora desde el punto de vista estructural. Por otro lado, la violencia política en Colombia arrancó el germen de la incipiente novela moderna de introspección subjetiva que se formaba con novelistas como Eduardo Zalamea Borda y Jaime Ardila Casamitjana y, más bien, apoyó el inaudito éxito en venta de una novela tan torpemente elaborada como *Viento seco* (1). La novela de la violencia en Venezuela también estaba totalmente en contra de la corriente renovadora que, como hemos señalado, había comenzado con Guillermo Meneses. Mientras algunos escritores avanzados en el conocimiento literario como Balza y Garmendia exploraban nuevas formas novelísticas, los que se dedicaron al tema de la violencia retornaron a la concepción de la novela como instrumento de denuncia para la lucha social.

Obviamente esta clase de novelística anacrónica no produce obras de valor estético; la gran mayoría de obras calificadas como la novela de la violencia en Colombia, por ejemplo, terminaron sin contar la segunda edición para ser totalmente olvidadas en un tramo de menos de 5 años; las novelas de la Revolución Mexicana editadas en cuatro tomos por Antonio Castro Leal en 1988, que eran en su mayoría obras olvidadas en ese momento, se leen, más que como obras literarias, como reliquias del pasado con valor meramente museográfico. La situación no varía mucho en Venezuela; fuera de algunas excepciones contadas, la gran parte de las obras que trataron la violencia son imposibles de conseguir siquiera en las bibliotecas. Entre esas excepciones, seguramente las dos más difundidas y leídas son *La muerte de Honorio* y *Se llamaba SN*, las obras que nos interesan en este artículo. Aunque no podemos negar el hecho de que estas dos obras deben hasta cierto grado su sobrevivencia al apoyo de la editorial más importante de Venezuela, que las sigue reeditando hasta hoy día, tampoco debemos ignorar lo que ellas representan por la importancia que tuvo entre los literatos la novelística de la violencia en Venezuela. Ubicado en el momento de la publicación, el contraste que se destacó entre estas dos novelas se vinculaba de una manera curiosa con el campo literario de la década de 1960 en el cual el género novela se encaminaba hacia su autonomía como un género artístico. En adelante, analizaremos concreta-

mente las dos obras para llegar a plantear un principio, válido en gran parte de la literatura latinoamericana, sobre la relación dialéctica entre la novela y el acontecimiento histórico.

ENTRE FICCIÓN Y TESTIMONIO

La falacia de *La muerte de Honorio*

Comparado con José Vicente Abreu, Miguel Otero Silva, al tocar el tema de la violencia política bajo la dictadura de Pérez Jiménez, tuvo que emprender su creación con una enorme desventaja: la falta de experiencia directa en la lucha armada. Aunque el mismo Otero Silva afirma en la famosa entrevista, titulada "Prueba oral de un novelista", que *La muerte de Honorio* es "un reportaje que denuncia los padecimientos sufridos por los presos en las cárceles de Pérez Jiménez" (Otero, 1976: 40) y que, en su elaboración, partió de las entrevistas que él mismo hizo a tres sobrevivientes políticos de las torturas cometidas por "los esbirros" de la Seguridad Nacional (Otero: 46), éstas no dejan de ser experiencias ajenas que no eran suficientes para hacer una obra estrictamente periodística. Él confiesa en la misma entrevista que lo que utilizó de esos ex-presidarios como "materia prima cardinal de la novela" era solamente "las torturas y los padecimientos" y que el resto son invenciones suyas que "no corresponden exactamente a la biografía y al carácter" de los tres informantes (Otero: 46). Sólo observando el hecho de que los protagonistas de *La muerte de Honorio* son cinco en total, podemos comprobar que hay por lo menos dos elementos imaginarios en la novela. De ahí viene una curiosa contradicción, en la cual, por cierto, cayeron muchos de los novelistas de la Revolución Mexicana y de la violencia en Colombia; por un lado, insiste en el valor documental de su obra y, por otro, acepta la introducción de elementos ficticios inventados por él mismo, lo cual se manifiesta en la obra de Otero Silva con esta advertencia puesta al inicio:

Los personajes y el argumento de este libro son imaginarios. En cuanto a los maltratos que en él se narran son auténticos y fueron

padecidos por venezolanos de carne y hueso en los años inmediatamente anteriores a 1958. (Otero, 1994: 19)

Aunque el autor destaca la autenticidad de "los maltratos que en él se narran", el libro, desde el punto de vista estructural, no pertenece a otro género que la novela, por medio de la cual los hechos verídicos sufren un proceso de deformación. Esto se puede detectar, aparte de la selección arbitraria de los cinco personajes, en dos aspectos, en los cuales se observan de una forma clara los artificios que pone el autor para aprovechar plenamente el impacto de la historia de los informantes: la narración y el manejo temporal.

Al reunir a los cinco presos en un espacio cerrado para que empiecen a contar su respectiva historia, Otero Silva no tiene otro remedio que acudir a un narrador externo, privilegiado en el conocimiento sobre los personajes. Desde el inicio, el narrador se ubica fuera de la trama para presentar a los cinco presos desde el exterior:

El Médico —una frente cristalina fusionada al vidrio del tragaluz— atisbaba el desfile de verdes con obstinada fijeza, como si temiera olvidarlos. (Otero, 1994: 23)

Del aro de acero pendía una breve cadena que conducía a un aro similar ceñido a la muñeca izquierda de otro preso, su vecino de asiento. Era el Barbero. (Otero, 1994: 23)

Al mismo tiempo, se nota repetidamente el carácter omnisciente del narrador que sabe cabalmente los antecedentes de los presos:

El Periodista y El Tenedor de Libros, afiliados a banderías políticas rivales, sostuvieron agrias discusiones en tiempos pasados. [...] Se encontraban de nuevo en un avión o galera, mancomado el uno al otro por garabatos férreos, apersogados en un calabozo de aluminio que cruzaba el cielo rumbo a un destino incierto. (Otero, 1994: 24-25)

La historia de la novela no avanza según la iniciativa de los personajes, sino que el desarrollo está totalmente regulado por este narrador externo-omnisciente que, más que en lo que realizan los presos en la cárcel de Ciudad Bolívar, se interesa en sus confesiones sobre la tortura. Desde el segundo capítulo, se destaca la intencionalidad del narrador:

Quando el Tenedor de Libros comenzó a referir su historia, ya habían vivido tres noches y tres días en un calabozo sin más luz que la destilada por un par de bombillas lánguidas que colgaban del techo. (Otero, 1994: 33)

Aquí el narrador escoge para su relato este cuarto día, después de "tres noches y tres días en un calabozo", porque es el día en que uno de los personajes "empezó a referir su historia". De la misma manera, se narran a partir del tercer capítulo sólo los elementos que conducen a alguno de los cinco personajes a su confesión. En el tercer capítulo, titulado "El Periodista", se habla de los sonidos que llegan a la celda para referirse a la transmisión por radio de un partido de fútbol que origina la historia del Periodista:

Justamente a raíz de aquella insulsa controversia deportiva fue cuando el Periodista se resolvió a contar su historia. O, más exactamente, pasó sin proponérselo del desacuerdo con el Barbero al relato de su amarga experiencia. (Otero, 1994: 62)

Si nos fijamos en la semejanza que existe entre este pasaje y el que citamos aquí abajo del capítulo titulado "El Barbero", nos damos cuenta de la existencia de la lógica que rige toda la estructuración de esta novela:

Justamente al día siguiente de una enconada discusión entre los integrantes de la pareja clásica fue cuando el Barbero refirió sus desventuras. Había sonado la hora del dominó pero el Capitán y el Tenedor de Libros quedaron tan enfurruñados por sus discrepancias de la víspera que no se volvieron a dirigir la palabra, ni deseaban en modo alguno jugar de compañeros aquella tarde. Así lo comprendió

el Periodista, y para sacarlos del atolladero, [...] disparó desde su cama una pregunta triple:

—Oye Barbero, ¿y a ti por qué te pusieron la mano, ¿por qué te torturaron?, ¿por qué te trajeron preso con nosotros?

(Otero, 1994: 168-169)

En los dos pasajes, el narrador, después de un "justamente", explica el motivo por el cual los personajes empezaron a contar sus historias. En los cinco capítulos que corresponden a cada uno de los protagonistas, el narrador escoge algún tema, sea el calor, la discusión o el dominó, y manipula las acciones para llegar a su respectiva confesión.

En este punto radica la diferencia que separa, a pesar de la aparente similitud temática, *La muerte de Honorio* de obras como *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1936) de José Rafael Pocaterra o *Puros hombres* (1938) de Antonio Arráiz. Mientras que en éstas el enfoque de los autores está en la presentación de la misma vida carcelaria, Otero Silva se interesa más, aunque sí anota en su obra algunas anécdotas de la vida cotidiana en la cárcel, en las torturas sufridas por sus personajes y, a la vez, el itinerario a través del cual ellos llegaron a sufrirlas. Esto nos parece todavía más obvio si analizamos la estructura temporal de la novela. A diferencia de *Puros hombres*, que comienza con homicidios cometidos por Matías para narrar en una forma casi completamente lineal los diversos sucesos en la vida carcelaria según el avance del tiempo, *La muerte de Honorio* se fundamenta en una estructura temporal compleja con frecuentes flashbacks, especialmente al tratar los relatos orales de los cinco personajes.

Para presentar plenamente a los personajes con su pasado, Otero Silva introduce en su obra, aparte del presente novelístico en que corre la vida cotidiana de los cinco presos, dos tiempos: uno que aparece según la narración oral de los personajes que cuentan sus experiencias de torturas, y el otro que se desarrolla en la narración que se intercala entre paréntesis como una forma de reflexión interior para revelar lo que los personajes no quisieron contar a sus compañeros. En el capítulo que corresponde al Tenedor de Libros, por ejemplo, a la vez que va dando explicaciones a otros presos sobre el "organismo creado con la finalidad de fomentar el derrocamiento de la dictadura por medio de la violencia" al cual pertenecía,

él piensa en su interior: "Estos hombres son mis compañeros de prisión, no mis compañeros de partido, no debo olvidarlo. Rechazo, pues, la tentación de contarles mi vida entera", y se acuerda de "un buen día" en que decidió marcharse de su pueblo natal "donde la palabra horizonte suena a sarcasmo" (Otero, 1994: 38). De esta misma manera, el lector puede enterarse completamente del itinerario que ha seguido cada uno de los cinco presos, complementando la versión "oficial" con una secreta confesión íntima.

Aquí no nos interesa detallar el aspecto técnico de esta novela, que no era ninguna novedad en el momento de su publicación en 1963. Lo que nos interesa detectar por medio del análisis textual realizado aquí es el grado de artificialidad, demasiado obvia a través de todo el texto, para aprovechar el impacto de las torturas. Después de haber prestado suficiente atención a la narración y al manejo del tiempo, podemos concluir que la novela está elaborada con la intención de describir sucesos horribles que, según el autor, fueron experimentados en la vida real por los tres informantes ya mencionados. Aunque el autor pone en el segundo cuaderno del libro una pequeña anécdota de la prisión que hubiera podido ser la trama central si la obra hubiera sido estructurada de una manera distinta, la excesiva importancia que se dio a los relatos, exteriorizados e interiorizados, de los cinco presos no nos permite verla sino como un apéndice del objetivo central.

Probablemente Juan Liscano tiene razón cuando califica *La muerte de Honorio* como el "menos afortunado" de los libros de Otero Silva, pero la deficiencia de esta obra, a nuestro modo de ver, no consiste en "la predominancia de lo documental" (Liscano, 1995: 55), sino en la falta de espontaneidad en el desarrollo de la trama originada por la intencionalidad notoria del autor. En este punto estamos más bien de acuerdo con José Napoleón Oropeza, quien encuentra "el mayor defecto técnico de este libro" en la narración. Como él señala acertadamente, con esta artificialidad, "la ficción se nos hace inverosímil" (Oropeza, 1984: 260). Y la inverosimilitud es una falla grave para una obra que aspira ser documental, como es el caso de *La muerte de Honorio*, puesto que despoja al relato de autenticidad. Destaquemos, una vez más, el hecho de que Otero Silva acudió al marco de la forma novelística y a una serie de artificios propios de la novela al introducir en su obra las experiencias relacionadas con la violencia

política. La notoria artificialidad que se destaca especialmente en el manejo de la narración y el tiempo nos recuerda constantemente que este libro es una ficción inventada por el autor. Ya que se trata de una ficción, por más que el autor insista en la "autenticidad" de lo narrado, el lector no cuenta con absolutamente nada que le permita leerlo como sucesos reales. Al contrario, es totalmente lícito decir, como a lo mejor harían los simpatizantes de la dictadura, que lo que se cuenta ahí son todas mentiras. Si muchos de los lectores creyeron en la veracidad de los hechos narrados en esta novela, esto no es sino por un factor extra-literario de tener información previa (incluso la experiencia directa de algunas personas) sobre las atrocidades cometidas en la época de la dictadura. Es decir, *La muerte de Honorio*, en contra del propósito del autor, sólo logró cumplir su función documental a medias, y, más bien, la falacia de Otero Silva terminó convirtiendo esta novela en "un catálogo oportunista", como señaló Julio Miranda (Miranda, 1975: 233), de los personajes estereotipados.

El fervor en torno a *Se llamaba SN*

El entusiasmo que originó *Se llamaba SN* entre los literatos justo un año después de la publicación de *La muerte de Honorio* resultó revelador de la falacia de la novelística de Otero Silva. El éxito editorial de esta novela ha sido muy superior al de Otero Silva; hasta el año 1998, en que Monte Ávila hizo su segunda edición (3000 ejemplares), esta novela ya cuenta, sólo en Venezuela, con 12 ediciones y está traducida en tres países extranjeros: Bulgaria, Rusia y Alemania. Sin embargo, el éxito de esta novela no se limita tan sólo al aspecto comercial sino también a la recepción crítica. Entre julio y septiembre de 1964, los periódicos y revistas más influyentes en el ámbito cultural de Venezuela, tales como *La República*, *Panorama*, *Élite*, *Cal* y *Zona Franca*, entre otros, publicaron reseñas sobre *Se llamaba SN*, y entre los reseñadores que no regatearon elogios a esta obra se encuentran nombres tan célebres como Jesús Sanoja Hernández, José Vicente Rangel, Carlos Díaz Sosa y Guillermo Sucre. Lo curioso consiste en que ninguno de estos reseñadores, que indudablemente eran grandes conocedores de la literatura venezolana, hace siquiera una mención a la novela de Otero Silva (2), a pesar de la notable semejanza temática que emparenta las dos obras. Aun considerando la circulación ineficaz del libro

que se publicó primero en Buenos Aires, no podemos atribuir totalmente la causa de esta ignorancia al desconocimiento ni menos a una mera coincidencia. Si nos fijamos en el hecho de que muchos de los críticos literarios comparan la obra de Abreu con *Memorias de un venezolano de la decadencia* para callarse sobre *La muerte de Honorio*, más bien debemos juzgar que esta novela del autor de renombre fue ignorada a propósito por causa de su evidente ineficacia ante *Se llamaba SN*. De hecho, frente a la abrumadora "verdad" del acontecimiento histórico presentada por un sobreviviente real de la tortura y la prisión, no tenemos más remedio que admitir que la novela de Otero Silva parece un simulacro carente de autenticidad.

Esta obra de Abreu tiene como subtítulo "Novela-Testimonio", pero en realidad es más testimonio que novela tanto por su contenido como por su estructura. Díaz Sosa tiene razón cuando afirma tajantemente que "no es posible llamarla novela, porque sería comenzar a desvirtuar lo que de inmediato vamos a conocer" (Díaz, 1998: 24). Para empezar, todos los personajes que aparecen son verdaderos, y las notas puestas por José Agustín Catalá, quien se encargó de realizar la primera edición de este libro, verifican la correspondencia exacta con los personajes reales: los combatientes en contra del dictador como Jesús Alberto Blanco o Julio Zuloaga, por un lado, y los feroces torturadores como Jesús González Pacheco o Calixto Borges, por otro. En cuanto a la estructura, si nos fijamos en la narración y el manejo temporal en comparación con *La muerte de Honorio*, el contraste marcado que se observa entre las dos obras da cuenta del carácter netamente testimonial de *Se llamaba SN*.

El narrador en primera persona, aunque su nombre nunca se descubre en el relato, se identifica completamente con el autor. Manteniendo el control de sí mismo para no caer en el sentimentalismo fácil, el narrador va contando en un realismo objetivo sus experiencias personales desde el momento en que cayó preso:

Quando desperté nada podía hacer: seis revólveres me apuntaban a la cara. Abrí un ojo. Un vistazo soñoliento, brumoso, parcial. Podía ser una pesadilla. Fracciones de segundo para saber que estaba preso. Debía hacer algo. Seis revólveres. Simulé un sueño profundo y tranquilo. Quería pensar, encontrar una salida, un descuido, una

oportunidad de evasión. [...] Un grito de mujer me hizo brincar. Con el cañón de sus armas me daban en el pecho como sobre una puerta y me llamaban por el seudónimo viejo. (Abreu, 1998: 18)

El narrador relata lo que le sucedió a él mismo de una forma escueta sin revelar las emociones del momento de escribir. El autor, al dejar este testimonio, está muy consciente de la importancia de su labor y se lo afirma a sí mismo a través del relato, lo cual se manifiesta en frases como: "Nadie oye, pero hay que escribirlo" (Abreu, 1994: 195). A la vez, él sabe perfectamente que está narrando algo increíble para la gente ordinaria; es él mismo el que formula estas frases en su narración: "Nadie va a creer estas cosas" (Abreu: 194); "Uno habla de Guasina y la gente no entiende" (Abreu: 223). En una escena, se le ocurre al narrador que todo "parece una película" (Abreu, 1994: 107); sin embargo, para cumplir bien su misión de comunicar sus experiencias reales a los lectores, no puede dejar que su relato se convierta en una película o en una ficción. Mientras que Otero Silva ficcionalizó hechos verdaderos, tomados de la vida real de sus informantes, por medio de artificios novelísticos, el artificio de Abreu consistía justamente en eliminar todos esos artificios que pueden volver ficticio el relato. Confiando en el poder de sus propias experiencias en la tortura y la prisión, Abreu prefiere narrarlas con un estilo sencillo en una narración lineal.

La diferencia de actitud ante los hechos narrados entre los dos escritores se manifiesta claramente en la estructura temporal de las dos obras. Mientras que Otero Silva elaboró un tiempo complejo y artificial en su novela acudiendo frecuentemente a flashbacks y reflexiones interiores de los personajes, Abreu prefirió contar los sucesos en orden rigurosamente cronológico evitando cualquier clase de trastornos temporales. Desde el edificio de la Seguridad Nacional en Caracas, donde se practica toda variedad de torturas, hasta las cárceles de Guasina y de Sacupana, donde el autor llevó una vida inhumana, el tiempo de *Se llamaba SN* sigue una línea recta y tiene un desarrollo mucho más espontáneo que el de *La muerte de Honorio* en la medida en que las mismas aventuras del protagonista son las que van marcando el avance del tiempo. Recordemos que, en la novela de Otero Silva, el narrador externo-omnisciente es el que pone según su interés el marco temporal a las acciones de los cinco presos; arranca su

narración del segundo capítulo desde el cuarto día, porque ahí uno de los protagonistas empezó a referir su historia personal, y continúa con "un domingo al mediodía" (Otero, 1994: 59), porque ese día otro personaje relató sus propias experiencias. De esta misma manera, las acciones de esta novela se desarrollan siempre en un marco artificial, impuesto desde el exterior por una fuerza omnisciente, y este excesivo control del narrador hace que los personajes parezcan, utilizando la expresión de Julio Miranda, "generalidades absolutamente vacías, acartonadas", "cada uno de ellos la suma de incontables clichés" (Miranda, 1975: 233). En el caso de *Se llamaba SN*, el interés central del autor-narrador siempre está en los sucesos, y el avance del tiempo no está sujeto a la fuerza exterior que crea artificialmente un marco temporal, sino a los mismos actos del protagonista. De hecho, el narrador pierde en varias ocasiones la noción del tiempo ante la inminencia de sus horribles experiencias:

Me daba la impresión de que todo estaba detenido. Nada andaba.
 No había movimiento. El tiempo estaba congelado. (Abreu, 1998: 51)
 No sabía nada del tiempo. Un segundo, un minuto, un año, siglos.
 (Abreu: 59)
 No tenía noción de tiempo. (Abreu: 61)

Justamente la eliminación de los artificios tanto en la narración como en el manejo temporal es la que asegura la autenticidad del relato, que, por la crueldad de los hechos narrados, podría quedar como una historia falsa y exagerada, y que garantiza el valor de este libro como documento histórico. No sin razón, la mayoría de los críticos literarios que apreciaron *Se llamaba SN* discutieron solamente "el carácter documental y su capacidad de denuncia" (Díaz, 1998: 23) y dieron escasa importancia a su estilo lingüístico y a su aspecto técnico. El autor sacrificó retóricas estilísticas y artificios estructurales, lo cual podría ser su mayor logro técnico, en beneficio del testimonio de desnuda verdad. Ante el impacto de escenas como ésta, no tenemos nada más que hacer que aceptarla literalmente como un acontecimiento que tuvo lugar en una etapa de la historia venezolana:

Aplicó los cables. Uno en el testículo derecho, otro en la ingle. Caí fulminado. El jefe de interrogatorios dio un traspié y se levantó maldiciendo. Mil puntas me recorrían el cuerpo. No pude evitar un grito salvaje. Los ojos desorbitados; miraba a todos lados desde el suelo. La sensación de alfileres circulando junto con la sangre. [...] Era algo muy serio. Un rito moderno, propio de nuestra civilización. (Abreu, 1998: 53)

"La realidad es superior a la novela"; el caso de José Vicente Abreu parece confirmar este viejo cliché.

El saldo que dejó *Se llamaba SN*

Hemos visto ya que, en la narrativa venezolana, el apogeo de la novelística de la violencia coincidió con la época del boom, en la cual los novelistas buscaban el establecimiento de la autonomía del género "novela". Los escritores que se involucraron en esta temática, tales como Otero Silva, Abreu y Argenis Rodríguez, se mostraban totalmente en contra de esta nueva tendencia literaria del boom, representada en la narrativa venezolana por Salvador Garmendia y José Balza. Sin embargo, el gran éxito de *Se llamaba SN*, que marcó una culminación del realismo testimonial de la violencia, colaboró, a través de un curioso proceso de reacciones entre los escritores y críticos literarios, al establecimiento de la autonomía novelística, aclarando un principio fundamental del género; es decir, la novela no es capaz de competir con el testimonio documental cuando se trata de la "verdad" de un acontecimiento histórico; o mejor dicho, la novela, que por definición implica el proceso de ficcionalización, no tiene por qué ser competente con la verdad histórica. Para reproducir fielmente un hecho histórico, los artificios de la ficción son superfluos. En este punto, la observación que hizo Julio Miranda sobre la novela de Abreu nos parece altamente sugestiva: "la mala elaboración formal puede ser peor que la simple utilización del realismo y la tradicional -linealidad, planos bien marcados, etc.- para el destino de un material temático-anecdótico de gran interés como información. Y posiblemente, en esos casos, será siempre mejor acudir al testimonio, al documento, y cuando se trata de interpretaciones de amplio

alcance histórico, ideológico, etc., a la reflexión teórica, que a la literatura propiamente dicha" (Miranda, 1975: 249).

Efectivamente, la falacia de Otero Silva, descubierta por el éxito de Abreu, verifica lo estéril de acudir a la novela para dar "autenticidad" a los hechos narrados. Ampliando la discusión de Julio Miranda al ámbito general de la narrativa venezolana moderna, podemos plantear aquí que *Se llamaba SN* terminó revelando la farsa no sólo de Otero Silva sino de todos los novelistas del siglo XX que buscaban valor documental y contenido informativo en la novela. Aunque el objetivo que tuvo Abreu al dejar su testimonio no tenía nada que ver con la novelística de la nueva generación, esta obra cerró definitivamente el ciclo de la novela "documental" para convertirse en un cuestionamiento radical sobre la relación entre la novela y la realidad social.

Conclusión:

Hacia una nueva novelística de la violencia

De la misma manera que en México los novelistas como José Revueltas y Agustín Yáñez plantearon una nueva novelística en los años 40 negando el carácter documental de la novela y, en Colombia, los escritores del grupo de Barranquilla como García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio se rebelaron en contra de la novela de la violencia hacia el final de la década de 50 con una nueva propuesta sobre el tratamiento de la violencia en la novela, los novelistas venezolanos que se enfrentaban al tema de la violencia empezaron a liberarse del peso del realismo testimonial a partir de la segunda mitad de los 60. La particularidad del caso venezolano, a nuestro modo de ver, consiste en que esta transformación novelística se originó, aunque se pueden señalar otras causas más, con el éxito de una obra netamente documental que exigió un ajuste en la concepción de la novela en relación con géneros periodísticos. En la literatura venezolana, el establecimiento de la novela como un género netamente literario y artístico se realizó al lado del nacimiento un nuevo género narrativo, independiente de la novela. Dicho de otra manera, el contraste entre *La muerte de Honorio* y *Se llamaba SN* trajo dos consecuencias aparentemente

puestas que, en realidad, son dos caras de una misma moneda: la ficcionalización definitiva de la novela y la formación de un nuevo género periodístico para tratar temáticas de la violencia política.

Como hemos argumentado, para reproducir un hecho histórico, la novela nunca puede superar al testimonio; los novelistas venezolanos también se dieron cuenta de este principio fundamental y llegaron a la conclusión de que la novela no debe buscar la "reproducción" de la verdad histórica sino la recreación de una realidad para construir un mundo ficticio con su propio orden. Ciertamente la novela "se sirve de la realidad", utilizando la expresión de Vargas Llosa (Vargas Llosa, 1991: 363), pero la convierte en la "realidad novelística", ya independiente de la realidad empírica, para que se establezca una relación dialéctica entre estas dos realidades.

Aparte de los varios casos que podemos citar, la siguiente novela de Otero Silva, *Cuando quiero llorar no lloro*, nos parece el ejemplo más ilustrativo para comprobar nuestro planteamiento aquí desarrollado. Aunque esta obra, en el momento de su publicación, sorprendió a los críticos literarios con la audacia en el manejo de técnicas literarias novedosas, lo más esencial radica, desde nuestro punto de vista, en la forma de construir un mundo novelístico particular. El punto de partida de esta novela es la violencia urbana, que es un hecho existente en la realidad de Caracas; el autor, sin embargo, no acudió aquí a ningún informante real, como hizo al escribir *La muerte de Honorio*, y creó tres personajes ficticios, con nombres idénticos, de manera que cada uno de los tres representara una clase social: el pobre marginado, la clase media y la nueva burguesía. Al unir en un mismo espacio novelístico a estos tres personajes que nunca llegan a conocerse, las historias yuxtapuestas que se desarrollan paralelamente van recreando (no reproduciendo) el ambiente urbano cargado de actos violentos y criminales. Más que la "autenticidad" del relato, Otero Silva dio importancia a la función simbólica de los tres personajes para revelar la situación tensa de la capital venezolana. El trasfondo histórico de la época romana, añadido a la trama central en el prólogo, señala la identificación latente que existe entre los tres personajes y los mártires cristianos del imperio romano, para destacar desde la perspectiva histórica el grado de crisis que estaba viviendo el pueblo venezolano en esa época. Es totalmente inútil buscar en esta novela correspondencia entre los hechos narrados de

la novela y sucesos reales, ya que los elementos tomados de la realidad histórica de Venezuela están ordenados según la visión del mundo del autor para crear un mundo ficticio autónomo. Aunque tiene origen en la realidad, éste no deja de ser un mundo independiente a partir del cual el lector puede observar bajo una mirada crítica la situación de la realidad venezolana en un momento histórico específico.

Si es cierto que se puede criticar el "exceso de tecnicismos" en *Cuando quiero llorar no lloro* (Liscano, 1995: 56-57), tampoco podemos menospreciar el logro de Otero Silva que consiste en crear un mundo autónomo en una novela. A la vez, esta novela comprobó un principio fundamental de la creación novelística; es decir, sólo creando un mundo autónomo, una novela, por medio de una relación dialéctica que se establece con la realidad, se puede convertir en una visión crítica de la realidad histórica. Lo mismo se puede decir de *País portátil* de Adriano González León; aquí la innovación técnica importa sólo en la medida en que permitió al autor el ordenamiento de elementos para elaborar un mundo novelístico, donde la veracidad de los hechos narrados no tiene ninguna validez.

Mientras que la novela, propiamente dicha, se despojaba del peso testimonial reforzando su carácter ficticio, los escritores que querían aferrarse a la importancia del testimonio en las obras narrativas empezaron a establecer un nuevo género, inspirados por la Non Fiction que estaba en boga en Estados Unidos después del gran éxito de *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote. Aparte del mismo José Vicente Abreu, quien siguió escribiendo obras documentales como *Las cuatro letras* (1969), surgió un conjunto grueso de escritores que hicieron obras narrativas siguiendo la normativa periodística de respetar la veracidad de los sucesos históricos. Entre varios ejemplos que tenemos, el más interesante será el caso de *TO3 Campo antiguerrillero* (1969) de Efraín Labana Cordero, que es la transcripción de una grabación, realizada por un hombre provinciano que sufrió varias torturas en fechas y sitios determinados.

Aunque la aparición de un nuevo género periodístico se observó en algunos otros países latinoamericanos, el caso venezolano es el que muestra de la forma más ilustrativa la división en géneros en el campo literario. La superioridad que mostró *Se llamaba SN* frente a *La muerte de Honorio* tratando casi el mismo tema mostró a los escritores la frontera

marcada entre los dos géneros, el documento y la novela, para que los novelistas regresaran a su propio terreno, que es la ficción. Este particular proceso que siguió la novelística venezolana de la violencia nos indica la necesidad de considerar la delimitación de géneros literarios para comprender cabalmente la nueva novela latinoamericana. La institucionalización de la novela como género literario se realizó vinculada con el establecimiento de otros géneros colindantes, como testimonio, documento, reportaje o memoria, cuyas funciones habían sido cubiertas por la novela en la etapa anterior. A nuestro modo de ver, el fracaso de *La muerte de Honorio* consiste en que el autor mezcló la novela y el periodismo sin ser consciente de las particularidades de los dos géneros, y el éxito de *Se llamaba SN* se debe a que el autor se limitó al ámbito del periodismo evitando cualquier clase de ficcionalización. Recordando que muchos novelistas latinoamericanos como García Márquez han practicado hasta hoy día el periodismo al lado de sus creaciones novelísticas, podemos afirmar que el proceso que hemos descrito aquí es altamente ilustrativo para profundizar nuestra reflexión en torno a la transformación novelística de la literatura latinoamericana.

NOTAS

- ¹ Sobre la novelística de la violencia en Colombia y *Viento seco*, véase: Terao, Ryukichi. "¿Ficción o testimonio, novela o reportaje?: la novelística de la violencia en Colombia." *Contexto* (San Cristóbal) 7-9. 2003. 37-59.
- ² Ninguna de las reseñas recopiladas en el libro, *José Vicente Abreu: Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición*, hace mención a la novela de Otero Silva.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, José Vicente. (1998). *Se llamaba SN: novela-testimonio*. Segunda edición. Caracas: Monte Ávila.
- Arango, Manuel Antonio. (1985). *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Sosa, Carlos. (1998). "Se llamaba SN." En *José Vicente Abreu: Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición*. Caracas: *Diario El Nacional-Papel literario*. 31 de mayo de 1998. 23-29.
- *José Vicente Abreu*. (1998). *Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición*. Caracas: *Diario El Nacional-Papel literario*. 31 de mayo de 1998.
- Liscano, Juan. (1996). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Segunda edición. Caracas: Alfadil.
- Miranda, Julio E. (1975). *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Oropeza, José Napoleón. (1984). *Para fijar un rostro: notas sobre la novelística venezolana actual*. Valencia (Venezuela): Vadell Hermanos.
- Otero Silva, Miguel. (1976). *Prosa completa*. Caracas: Seix Barral.
- ————. (1985). *Cuando quiero llorar no lloro*. Bogotá: Oveja Negra.
- ————. (1994). *La muerte de Honorio*. Cuarta edición. Caracas: Monte Ávila.
- Quintero, Ednodio. (1997). *Visiones de un narrador*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Terao, Ryukichi. (2003). "¿Ficción o testimonio, novela o reportaje?: la novelística de la violencia en Colombia." *Contexto* (San Cristóbal) 7-9. 2003. 37-59.
- Vargas Llosa, Mario. (1991). "Novela primitiva y novela de creación en América Latina." En Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. (comp.) *Los novelistas como críticos* (tomo II). México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 359-371.



Foto Javier Márquez



Foto: Javier Márquez