



# Llenos y vacíos

Rafael Fauquié

---

“Lo mejor que podía recordar  
... era un hueco en un hueco, el  
vacío dentro de un vacío.”, Luis  
Britto García: *Rajatabla*.

“Novela total ... abanico de temas, de alusiones, de intenciones abiertas o subyacentes; la integración de la cultura; la potencia de la ironía; ensayo crítico; unidad sistemática; conciencia ética y teoría del conocimiento; estructura objetiva y estructura subjetiva al mismo tiempo; al mismo tiempo, juego y tragedia, farsa y epopeya, investigación y lirismo, testimonio y elucubración, búsqueda semiológica e inquisición metafísica; encerrada celda oscura y mundo abierto pleno de posibilidades y, por encima de todo, transgresión.” Deniz Romero:  
*Grand Tour*

Vacío es escasez, indigencia, despojo, omisión. Lleno es plenitud, abundancia, proliferación, exceso. Literariamente, vacío se asociaría a silencio. Lleno se relacionaría con énfasis, vociferación. Lleno y vacío: dialéctica de contradictorias expresiones, visión de lo opuesto entrelazándose y de lo disímil conviviendo. Lo vacío puede exigir ser llenado: rebosadamente verbalizado desde la exuberancia de una palabra que testimonia, fantasea o recuerda.

En su libro *El discurso de la abundancia*<sup>1</sup> Julio Ortega contrasta la exuberancia de la actual novela hispanoamericana con la penuria de muchos referentes de nuestra historia continental. Lo lleno de una palabra que recuerda, y al recordar inventa, cubriría, así, el vacío de muchísimos olvidos y de muchísimos silencios. Señala Ortega cómo en la novela de García Márquez, *El general en su laberinto*, la ficcionalización entresacada de los últimos días de la vida de Bolívar, contrasta con el vacío existente en las tradicionales referencias a este tema. La ficción permite, además, dice Ortega, otra forma de plenitud: ficcionalizar a partir de las múltiples interpretaciones que toda memoria sugiere. Bolívar, solitario, derrotado, agonizante, es un tópico histórico; pero la figura de Bolívar, recreada en medio de su soledad final y en la desolación del fracaso de sus proyectos, constituye un símbolo muy cercano a muchas de las decepciones y equivocaciones de nuestra historia americana; respuesta, reflejo o clave para entender algunas de sus más dolorosas peculiaridades.

Otra imagen de lo “lleno” literario: la verbalización de lo confuso; nombrar para asignar legitimidad a las cosas y a los recuerdos. Ante muchas

referencias ausentes o muchas memorias desdibujadas, será la posibilidad de nombrar para contrarrestar los vacíos del olvido o la ignorancia. Necesidad de una escritura que “llene”; esto es: que defina, que dilucide, que ilustre. Es frecuente percibir en importantes novelas venezolanas intrusiones a través de las cuales el novelista vuelca muy explícitas argumentaciones. Una mixtura de lenguajes convive, así, a veces en el universo de la ficción. Las novelas se hibridizan. Se convierten en espacio mixto del concepto y la fantasía. Existe, tal vez, una razón que pudiera explicar esto. El novelista venezolano que, a mediados del siglo XIX, comenzó a escribir acompañado siempre por muy contundentes propósitos de juzgar, condenar y aconsejar, y que sentía que la mejor manera de hacerlo era a través de una palabra que fuese lo más directa posible, pervive todavía en el novelista de hoy. Es la herencia de una práctica que pareciera no haber desaparecido del todo: escribir para comunicar principios, para transmitir convicciones, para argumentar razones. Las muy diversas evoluciones del decir novelesco no han logrado erradicar, después de todo, esa vieja práctica. Otra razón del fenómeno podría ser la ya aludida falta de concesiones de los novelistas venezolanos; su libertad para hacer con su escritura lo que realmente quieran hacer de ella. Con sus novelas mostrarse. Con ellas juzgar, acusar, ridiculizar, parodiar, balbucear, reír; todo desde el muy directo espacio de un yo nítidamente presente en la página, deudor, esencialmente, de sí mismo.

“Lleno”, pues, de la escritura que define y descifra; por ejemplo: el tiempo que nos envuelve, los espacios que habitamos. Verbalización de la ciudad, del tema urbano. “Nada de cuanto somos puede explicarse sin la ciudad”, ha dicho José Balza. Desde luego, Caracas no es Venezuela pero mucho de lo que es la Venezuela de hoy no podría entenderse si no se comprendiese esa suma de distorsiones, esa permanente multiplicación de inconclusiones que es Caracas. Símbolo de la moderna Venezuela, Caracas pareció convertir su propio caos en distintiva característica de una contemporaneidad nacional. En las contradicciones caraqueñas, con sus muy efímeras permanencias y sus muy desdibujados linderos, parecieran encarnar las contradicciones de Venezuela toda. Nuestra ciudad capital es, sobre todo, confusión. Pareciera crecer a saltos y en el sobresalto. Es caos incesante, hacinamiento desarticulado. Hasta hace poco pueblerina y hoy urbe cosmopolita, en Caracas parecen cruzarse muchos caminos. Los linderos caraqueños crecen sin cesar y abarcan más y más de los espacios de su envolvente valle. Rodeada por una profusión de autopistas que, más que comunicarla, la dividen irreconciliablemente, Caracas vive constantemente inmersa en un tráfico automotor, algo que hizo que alguien la definiese alguna vez, de “gigantesco estacionamiento”.

La capital de nuestro país no cesa de hacerse referencia novelesca; nombrada, por ejemplo, en algunos de sus signos más contrastantes. Como se lee en *País portátil* de Adriano González León, en Caracas conviven muy de cerca las “vitrinas esplendentes” y los “baldíos miserables”. Nombrada, también, en sus interminables reconstrucciones que la dibujan como un espacio donde las cosas no cesan de aparecer y desaparecer de pronto. Sitio hecho a trozos, lugar del tiempo y de las cosas interminablemente rehechos, superficie en la que nada dura ni pareciera consolidarse. Sobre los escombros

y las demoliciones de lo anterior, no cesan de reiniciarse en Caracas las nuevas construcciones; siempre fugaces, destinadas a convertirse, rápidamente, en futuros escombros, preanuncio, a su vez, de próximas obras igualmente efímeras.

El reinicio es el signo caraqueño por excelencia, como dice Ana Teresa Torres en *El exilio en el tiempo*: “Edificios en algún momento nuevos fueron a su vez demolidos o transformados en comercios y restaurantes. En uno de los solares vacíos instalaron una vez un parque de diversiones, que a su vez decayó, y los restos de los carritos chocones y ruedas de la fortuna quedaron como el viejo esqueleto de un animal calcinado al sol, arrinconado para la instalación de una venta de automóviles usados, luego transformada en restaurante argentino y después en oficina de decoraciones y así en mueblería, que devino en un comercio de lámparas y aún en negocio para la venta de arepas y hamburguesas, y fracasando se reacomodó para guardería infantil, dando paso a un taller mecánico y luego a una peluquería y de nuevo a un restaurante peruano, para más adelante ser una agencia de alquiler de automóviles...”

La ciudad suele ser verbalizada, también, desde algunos de sus rasgos más negativos: marginalidad, miseria, violencia... Espacios ciudadanos mostrados, revelados desde la perspectiva de barriadas periféricas donde proliferan muchísimos ranchos que han llegado a convertirse en visión infaltable dentro de la actual geografía urbana venezolana. El rancho es un espacio perturbador, tal vez el más contradictorio de todos los espacios presentes en medio de nuestra bonanza petrolera. *País portátil* alude a la miseria de las barriadas caraqueñas; descritas, por ejemplo, como una grotesca imagen turística que viajeros extranjeros vienen de muy lejos a contemplar y a fotografiar: “Se ven mejor los ranchos: variedad, novedosa incorporación de materiales, latones que suenan bellamente cuando cae la lluvia, tablas con letras rojas y los baldes y las latas de agua en las cabezas, hacen mover la luz.”

Hace algunos años apareció una colección de cuentos del escritor Angel Gustavo Infante. Su escueto título, *Cerrícolas*<sup>2</sup>, alude al habitante del cerro: el “cerrícola”, residente trágicamente inmerso en un mundo de enajenación, promiscuidad y delincuencia; personaje forzado a vivir en un espacio condenado y, sobre todo, a morir dentro de él. El universo de los cerros es un inescapable destino para sus habitantes, siempre acechados por los fantasmas de la decadencia temprana y de la muerte violenta. El espacio de los ranchos caraqueños es, por sobre cualquier cosa, aniquilador: “... en los mismos barrios te harás viejo; y en estas mismas casas habrás de encanecer”, leemos en *Cerrícolas*.

En otras ocasiones, se describe lo urbano como dinamismo, fuerza violenta, desasosegante ebullición; código de la ciudad cosmopolita que pareciera lucir próxima a todas las modas y novedades que llegan de afuera y que, rápidamente, ella hace suyas. Esa alusión incluye frecuentes referencias a un contraste entre la vitalidad de lo urbano y el sopor de la provincia. Ciudad y provincia distanciadas por tiempos diferentes: viajar entre Caracas y el

interior de Venezuela es regresar en el tiempo; un ir y venir entre épocas disímiles. En su novela *D* (“D” de delta: el Delta del Orinoco, desembocadura del gigantesco río en medio de una exuberante confusión vegetal y acuática) José Balza ubica en las selvas que rodean al Orinoco, en el sur del país, el contrapeso absoluto a la rapidez y el desasosiego caraqueños. Allí la naturaleza se adhiere a los objetos imponiéndoles su propia quietud, su grandeza, su ritmo. Un personaje de la novela, famoso locutor de radio, se traslada a esas selvas para desaparecer definitivamente de la vista y de la memoria de todos: “Porque todo lo he tenido, y a todo renuncié lentamente, queriendo saber qué pasaría al despojarme”. Viajar al Delta es desvanecerse al interior de una inmensidad que, simbólicamente, pareciera revelar al personaje su propio desvanecimiento individual.

Sin embargo, ese contraste coincide con el planteamiento de que, también la provincia vive y, a veces, logra expresarse con incontenible fuerza. También en *D*, Balza incorpora largas alusiones al arte cinético: expresión estética del movimiento y del color, un nuevo lenguaje plástico que convierte a la obra de arte en figura cambiante que el espectador recrea en la acción de sus movimientos y miradas. Balza menciona a Jesús Soto y a Alejandro Otero: los dos, como el propio Balza, oriundos de esas apartadas regiones del sur del país; ambos protagonistas centrales de la aventura plástica del cinetismo que ha llegado a introducirse en los principales museos y mercados artísticos del mundo. En este fenómeno, sugiere Balza, encarnaría uno de los signos de la modernidad venezolana: ser expresión de muchas convivencias contradictorias. Así, en medio de la “nutritiva desolación” del sur de Venezuela, en esos espacios inmensos y vacíos, ha nacido un arte definitivamente actual, novedoso. Es la vitalidad de lo ignorado, la voz de lo olvidado que habla.

En *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, también de Balza, se desarrolla otra variante del tema oposición ciudad-provincia; ahora en el contraste entre el lugar de origen, un pequeño pueblo dejado atrás, y un presente ciudadano en el que prevalece, sobre todo, el desconcierto. La memoria del protagonista se remonta a su vida infantil, transcurrida en el pueblo de San Rafael. Junto a la evocación del pueblo, serán, también, las visiones de intimidad, cercanía y afecto asociadas a la figura materna: “Mi madre: otra faz de este pueblo y mi niñez... son los últimos puntos de una línea melódica que ya acabó.” A esa imagen se opone la borrosa imagen paterna: sugerencia de una errancia sin término; símbolo de lo incomprensible y, eventualmente, también de lo amenazante: “Y era mi padre -el otro, el hombre indiferente y terrible, ebrio de secretas márgenes- quien descendía, distante, amenazador, hacia el niño que lo esperaba sorprendido con los pies dentro del agua ... Volvió en un incontenible hervor de figuraciones la fuga de mi padre y aquellos terribles regresos suyos, impregnados de alcohol y golpes.”

Es la divergencia entre lo afirmativo: madre, pueblo, infancia; y lo negativo: padre, inconsistencia, adultez. La madre, el pueblo y la casa de la infancia son los signos de viejos asideros que, definitivamente, fueron perdiéndose. El padre, la errancia, la confusión urbana serían los atributos de

un presente de extravío. Contraste entre un origen provinciano al que no es posible regresar y un desconcertante presente ciudadano del que resulta imposible escapar. Sin embargo, a la postre, prevalece el planteamiento de que tanto la provincia como la ciudad se asemejan en la misma confusión de sus signos. Que la insatisfacción y la desorientación están presentes tanto en una como en la otra, y que ninguno de los personajes logra, a fin de cuentas, extraerse a ellos: “Cuán lejanos sintió a su aldea, a los amigos del Liceo: y sin embargo, cuanta proximidad entre ellos y estos desconcertantes y simples tentáculos de la ciudad”, leemos en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*.

Contraste de espacios, pero, a la vez también, semejanzas; de alguna manera: oposición espacial y similitud ambiental. El propio Balza, oriundo del Delta del Orinoco, llegó a Caracas siendo muy joven. El trepidante ritmo de la ciudad lo maravilló y, a la vez, lo aterró. Deslumbramiento y rechazo, atracción y repulsa. Balza ha comentado que, con regularidad, precisa alejarse de Caracas para regresar a su Tucupita natal. Que necesita vivir en la ciudad pero que también necesita alejarse de ella. Y que lo mismo le sucede después de un tiempo transcurrido en la provincia. Alejarse de la ciudad y alejarse del pueblo: los dos, por igual, terminan por confundir; en una y otro encarnan la desorientación.

Junto a la verbalización de los espacios, será la verbalización de las memorias. Las modernas novelas venezolanas no cesan de aludir a siglos de tiempo pasado evocados, generalmente, a través irreverentes miradas. En *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, Meneses habla de una memoria nacional que acaso no sea sino un lugar de “...recuerdos (que) para nada sirven”. Percepción frecuentemente repetida: la memoria oficial es inexpresiva. Nada dice. Nada comunica. Frente a ella, hueca y estéril, los novelistas escogen su propia fantasía para descifrar recuerdos. Enrique Bernardo Núñez habló de la necesidad de que los escritores venezolanos usasen su imaginación como un recurso necesario para interpretar el “silencio de la tierra” en un país como el nuestro donde nada existía que permitiese distinguir el pasado.

*Abrapalabra* de Britto García comienza sus páginas con la imagen de la llegada de los españoles a costas venezolanas, primer y esencial acto de una definición de nuestro tiempo venezolano. Pero la novela identifica ese momento con un primer gran vacío de la memoria colectiva: la desaparición del mundo indígena. *Abrapalabra* llena ese vacío con su voz parodiadora. Reconstruye una realidad que pareciera no haber existido nunca. ¿Cómo puede reconstruirse lo que se desconoce? ¿Cómo puede recordarse lo que se ignora? *Abrapalabra* ofrece una respuesta: cubriendo lo ignorado, llenando lo desconocido con nombres, bautizando lo incógnito de voces nuevas. La voz novelesca se encarga, así, de recrear la voz de los indígenas, de los desaparecidos primeros habitantes. Se encarga, también, de recrear la voz impuesta de los conquistadores. Voz de conquistadores: palabra de fundadores, de creadores que destruyeron y que edificaron, que comenzaron a repoblar lo que había quedado vacío: “A esto llamémoslo cielo a esto tierra, e prados, e collados,/ e a esto démosle nome de páxaros, e a aquello de

flores,/e a esto bauticémoslo piedra, e a lo de acullá ríos, e/ trascullá serranías, e estotro bosques...”

Otra razón novelesca para “llenar” desde la memoria: conjurar la indiferencia, recordar eso que pareciera no haber sucedido o no haber interesado nunca a nadie. En Venezuela los recuerdos suelen ser también vacío. Vacío de lo que nunca importó. Vacío de lo que casi todos ignoran. En *D*, Balza evoca una serie de sucesos relacionados todos con la historia del río Orinoco: la llegada de Colón a la desembocadura del Delta; luego, treinta años después, la travesía del gran río por Diego de Ordaz y, más tarde, el arribo de Lope de Aguirre y de Walter Raleigh; y, finalmente, los minuciosos testimonios del sacerdote jesuita Gumilla durante sus viajes por el sur del país a finales del siglo XVIII, una distancia de poco más de doscientos años, en modo alguno excesiva, pero que en Venezuela pareciera ser abrumadora; en todo caso, suficiente para haber sepultado al personaje y a sus peripecias en el más absoluto olvido. Nadie en Venezuela, concluye Balza, recuerda nada de esto. Balza convierte todas estas imágenes en vivacidad poética. Con su palabra, muestra que nombrar es resucitar; un traer de vuelta lo olvidado, un llenar el vacío del olvido y del desinterés, un cubrir con significados vivos un tiempo muerto, un poblar de personajes y anécdotas y leyendas y poesía un espacio hueco.

Otra posibilidad de la fantasía que memoriza: cubrir el vacío de los artificiosos rituales adheridos al recuerdo histórico; y soslayar, de paso, los frecuentes consejos pedagógicos relacionados a ese recuerdo. En suma: conjurar el vacío de las idolatrías y de los ritos. Traer el pasado hacia nuestro presente para hacerlo vivir en medio de las comprensiones y los signos de este presente. Ésos fueron los propósitos que llevaron al psiquiatra y novelista Francisco Herrera Luque a escribir su novela *Los amos del valle*: una peculiar versión del largo primer momento del origen del país. En el universo de esta novela dos esenciales protagonistas viven y actúan: de un lado, los aristócratas mantuanos, las veinte familias descendientes de los primeros pobladores de la región, los “Viajeros de Indias” que llegaron a Venezuela a comienzos del siglo XVI; del otro, el resto de la población venezolana: blancos recién llegados o “blancos de orilla”, pardos, mulatos, indios, negros esclavos.

La visión de la novela es que los fundadores de Venezuela fueron, en su gran mayoría, aventureros crueles y ambiciosos que legaron a sus descendientes demasiados principios distorsionados y demasiados valores pervertidos. La historia que escribe Herrera Luque es una historia sin paradigmas que contradice las muy tradicionales imágenes de decadencia de nuestra memoria. Para Herrera Luque no hubo decadencia alguna por la sencilla razón de que en Venezuela todo pareció ser siempre perduración de lo equivocado, entronización de lo torcido, continuidad de lo ilícito. Como se dice en una página de *Los amos del valle*: “No hay nada más parecido a su pueblo que un mantuano. No en vano lo formó él. Si el mantuano es hembra y peleador, no lo es menos el zambo o el mestizo. Si el mantuano se hace justicia con sus propias manos mofándose de los tontos que acuden a los tribunales, otro tanto hace el carpintero, el alarife y el pulpero. El

mantuano es brutal, déspota, jactancioso y presumido. ¿Lo es menos el pueblo?... Los pueblos tienen sus ídolos y los mantuanos, a pesar de todas sus maldades y loqueras, siguen siendo los santos a los que les reza el pueblo.”

En fin: nuestros tres siglos coloniales son presentados por Herrera Luque como el germen de lo que Venezuela es y ha sido desde entonces, génesis de muchos rasgos que llegan hasta hoy. El comportamiento del mantuanaje, con sus vicios y sus excesos, habría sido para Herrera Luque el primero y más duradero modelo de comportamiento para todos los habitantes de la región. Admirados o temidos, respetados u odiados, los mantuanos fueron, sobre todo, imitados; y sus errores parecieron haber acompañado desde siempre los avatares del tiempo venezolano. Según Herrera Luque, nunca existieron marcadas diferencias entre el comportamiento de los aristócratas criollos y el de los mestizos o el de los negros esclavos. La distancia entre gestos y estilos de unos y otros, fue mucho más tenue lo que se suele suponer; entre otras cosas, porque los mantuanos habrían sido mucho menos aristocráticos de lo que usualmente se piensa.

*Los amos del valle* hace frecuentes alusiones a cierto texto perdido: *La Historia Secreta de Caracas*. Como una especie de segunda parte o como una prolongación de la célebre *Historia de la Conquista y población de la provincia de Venezuela*, de José de Oviedo y Baños, esa *Historia secreta* se encargaba de contar los más bochornosos relatos de la vida venezolana durante el tiempo colonial. De ella dice Herrera Luque que debió ser un “relato vivo de lo que vio suceder en los primeros tiempos de la colonización y de la muy discutible razón que tienen para enorgullecerse de sus antepasados los que hoy llamamos mantuanos...” Con *Los amos del valle*, Herrera Luque pareció proponerse reescribir, a su manera, aquel texto desaparecido. No la intrahistoria, en el sentido unamuniano, sino la historia sucia y disminuida; la memoria sórdida de muchas miserias, bajezas y transgresiones.

En nuestra cultura reciente, Herrera Luque ha jugado un importantísimo papel; mucho más que como novelista, como constructor de imaginarios colectivos. Poseyó un conocimiento extraordinario del pasado venezolano y de sus muchísimos anecdóticos entresacados de olvidados rincones de la vida nacional. Y sobre ese conocimiento, edificó un universo con el que pobló, a su manera, siglos de tiempo vacío. Por cierto que Herrera Luque habría de descubrir algo que ningún novelista había conocido hasta entonces ni conocería, tampoco, desde entonces: genuino éxito. En pocos meses, edición tras edición, sus novelas se agotaban, insaciablemente consumidas por un público lector inesperadamente presente.

Herrera Luque hizo del pasado un succulento anecdótico de risa y drama surgiendo de entre la podredumbre; lo risible creciendo por sobre lo grotesco y lo inaceptable. Es entretenido leerlo y es ameno perderse en sus minuciosas reconstrucciones; pero, a la larga, éstas producen el desagrado de lo intolerable. En realidad, *Los amos del valle* es una novela del tiempo colonial nítidamente escrita desde muchas de las acusaciones y condenas con que los

venezolanos nos percibimos hoy. Una historiada versión de las miradas que nuestro presente arroja sobre sí mismo. También, desde luego, la fabulación de cierta percepción que los venezolanos pareciéramos haber tenido siempre de nuestra historia: ser la errática construcción de dos esenciales protagonistas: unos pocos, poquísimos, poderosos; y otros muchos, muchísimos más, siempre víctimas.

Ser víctima es, quizá, la condición natural del habitante de un universo impredecible. La vulnerabilidad de la víctima alude, precisamente, a la fragilidad e inconsistencia del mundo que la rodea. Su indefensión tiene que ver con su ajenidad y con su incompreensión ante ese espacio que la envuelve; casi siempre indescifrable, frecuentemente espacio amenazante. Amenazantes son la incertidumbre, la falta de normas, la imprevisibilidad y ligereza de las construcciones. Amenazante es esa percepción o sospecha de que cuanto nos rodea es casi siempre precario. Ser víctima de lo impredecible: no saber qué esperar porque todo pareciera sometido al capricho del azar. Se es víctima cuando se desconocen los resultados de las propias acciones. La versión de las víctimas es la versión de quien no comprende, de quien nunca espera que sus actos lo conduzcan hacia un resultado inteligible o preciso. Para la víctima, la esperanza carece de sentido. Evita creer porque desconfía. Evita hacer porque teme. No persiste porque duda. Para la víctima, todo desenlace produce desconcierto; todas las cosas parecieran ser el resultado de algún azariento capricho. Frente a la víctima, se yergue el victimario, protagonista poseedor de la fuerza y el poder capaz de imponer las normas que la víctima deberá obedecer. Victimario es quien hace y decide, quien actúa y legisla siempre en su conveniencia. Las leyes del victimario son leyes sólo para las víctimas.

Voz y rostro de la víctima: voz y rostro de derrota, expresión de quien fracasa o sufre o no entiende. Individuales o colectivas, anónimas o célebres, muchas víctimas aparecen y actúan en novelas venezolanas recientes. Algunas muy conocidas y reales como, por ejemplo, Francisco de Miranda en *La tragedia del Generalísimo* de Denzil Romero. Miranda, militar respetado en Europa, revolucionario conocido en el mundo entero, no fue jamás aceptado en su propio país. Si algo destaca la novela de Denzil, es la comunicación imposible entre Miranda y ese incomprensible caos que Venezuela fue para él. Miranda -leemos en *La tragedia del Generalísimo*- no logró nunca superar la “insurgencia contra toda subordinación, desconocimiento de todo normatismo, confusión de formas, inversión del orden social, coincidencia de contrarios en desaforado revoltijo de pasiones, ruptura temporal, disolución del mundo, trastocamiento de la realidad y restauración colectiva del *tempus* primigenio”. La célebre frase histórica de un Miranda harto ya de todo: “¡Bochinche, bochinche esta gente no sabe sino hacer bochinche!”, sería el punto de partida y, a la vez, el amplio telón de fondo que enmarca la novela de Denzil.

Existen, también, las víctimas colectivas como las evoca la primera página de *Abrapalabra*: “los hijos de Urakán”, iniciales sacrificados del universo venezolano; los indios víctimas de un nuevo protagonista: el todopoderoso conquistador. Pero, a su vez, también éste es evocado como una víctima

posible en un mundo de muchos derrotados y de, apenas, unos pocos vencedores. En *Los amos del valle*, en la voz de uno de los personajes históricos reales que aparecen en la novela, Andrea de Ledesma, compañero de Diego de Losada fundador de Caracas, escuchamos esta frase: “¿Quién hubiera imaginado hace veinte años ... cuando todos teníamos tierras, indios y casa en igualdad de extensión y número, que unos pedirían limosna y otros terminarían ahítos. Esa ha sido la historia de la inmensa mayoría de los que a partes iguales conquistamos esta tierra. ¿Cuál es la causa de tanta desventura? ¿Por qué de los sesenta que una vez fuimos, apenas Francisco Infante, Díaz Moreno y Don Gonzalito son dueños del bien común ... En este Valle, más que en ninguna parte, todo puede suceder y nada es predecible.”

La imagen de una fortuna siempre aleatoria, encargada de señalar un destino de triunfo para unos pocos y de fracaso para la mayoría, está presente en *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri, donde se recuerda que los signos del conquistador triunfante e inescrupuloso, valiente y cruel, se repiten sobre el rostro del caudillo militar que luchó y se destacó a lo largo de la Guerra de Independencia. Presentación Campos, guerrero que pelea al lado de Boves y que había sido, antes de la guerra, mayordomo en la hacienda de los Fonta, mantuanos descendientes de los lejanos conquistadores del siglo XVI, es al igual que éstos, un ser de acción: dominante y despiadado. Su filosofía es simple: fuertes son quienes mandan y débiles aquéllos que deben obedecer. Débil es, también siempre según la versión de Presentación Campos, el “quedado”, el “pendejo”: “-En la vida no hay sino, o estar arriba o estar abajo. Y el que está arriba es el vivo, y el que está abajo es el pendejo”.

Algunas de las imágenes que utiliza Uslar en *Las lanzas coloradas*, las emplea Adriano González León en su diseño histórico esbozado en *País portátil*: un deshilvanado resultado de muchos itinerarios de violencia cuyo desenlace es el poder que unos pocos ejercen sobre todos los demás: “No había sitio público donde no estuvieran contadas las tropelías de Epifanio Barazarte, prevalido de su condición de gobernador, con varios guardaespaldas y asesinos a sueldo, deshonorando hogares, humillando mujeres y vejando a hombres dignos.”

Abundan las víctimas en las novelas venezolanas; muy variadas figuras de derrota, como, por ejemplo, una juventud protagonista que se arrastra, voluntaria y conscientemente, hacia la autoaniquilación. Lo juvenil tal vez sea uno de los códigos que más parecieran identificar a la Venezuela actual: “Cualquiera (en mi país), tendría vergüenza por no ser joven”, dice Balza en *Percusión*. Sin embargo en una novela como *Piedra de mar*, la juventud es presentada, apenas, como protagonismo de errores. La visión de la adolescencia como inacabamiento suele acompañarse, también, de una visión de expectativa. Repito aquí algo que recientemente escribí sobre el tema<sup>3</sup>: “Es difícil y trabajoso ese temprano hacerse junto a los otros o ese comenzar a ser junto a los otros, que es la adolescencia. Tiempo cuando abandonamos la soledad de la infancia con sus espejismos que pudieron hacernos creer que el mundo existía sólo para nosotros. Quizá el primer descubrimiento del adolescente sea la significación de los otros: esos seres que aparecen y frente a los cuales debemos ser, o *ser* a pesar o en contra de ellos. La adolescencia

es la más difícil y riesgosa de las épocas. Muchas cosas se juegan en ella. Mucho destino se dibuja entonces. Sin duda, es un áspero comienzo de esa construcción que llegaremos a ser.”

El joven es inconclusión, pero es, también, promesa, posibilidad. El tiempo de la adolescencia, de la juventud temprana, es tiempo de inconsistencias y frustraciones, pero, asimismo, de descubrimientos desconcertantes y maravillosos. Nada de esto está presente en *Piedra de mar*, novela en la que el universo juvenil es mostrado únicamente como otredad negada; mundo por sobre todo desidealizado, poblado por seres incapaces de cualquier cosa, incluso de soñar o de concebir, siquiera, una forma de futuro: “Porque sencillamente estoy aterrado, como lo estaba ayer, de pensar en el futuro. El maldito futuro. Porque no sabía, como no lo sé hoy, qué diablos hacer conmigo, ayer, hoy, y mañana.” En *Piedra de mar* los jóvenes son mostrados como tiempo clausurado o como porvenir imposible: suerte de grotesco, terrible oximoron.

La desorientación de Corcho, el protagonista, carece de respuestas; y, lo que es peor: él mismo está desprovisto de cualquier voluntad por buscarlas. Su condición juvenil es reseñada como tempranísima derrota. Es un adolescente que ha abandonado los estudios y se ha marchado de la casa de sus padres para marcharse a vivir, errante, entre apartamento y apartamento de algún que otro amigo. Corcho se asume a sí mismo como un fracasado “natural”, un incapaz “físico”. Su creatividad de artista es presentada por la novela como excentricidad y error. Su ingenuidad es torpeza. Su libertad y afán de independencia son sólo desorientación suicida. Sus iniciativas son irresponsabilidad absoluta. Corcho es un dilapidador; un desperdiciador de oportunidades condenado a fracasar, incluso, en el reto esencial de su propia supervivencia.

*Piedra de mar* es una novela de aprendizajes inútiles y de recorridos estériles. Todo en ella está expresado desde la impotencia y, sobre todo, desde el tedio. Un insuperable aburrimiento pareciera acompañar los comportamientos, pensamientos, deseos y propósitos de sus jóvenes personajes; seres que, por sobre cualquier otra cosa, se aburren. El hastío acompaña, incluso, la voluntad de suicidio del protagonista, quien afirma no matarse porque le da “flojera apretar el revólver”. Muy curiosamente, en la contraportada de una de las ediciones de *Piedra de mar*, se nos informa que desde 1968, fecha en que fue publicada por vez primera, la novela ha sido reeditada muchas veces por Monteávila, casa editora del Estado venezolano, ya que ella es “leída con fervor sobre todo por un público joven que la estudia y analiza en los Liceos...” Un absurdo que, quizá, sólo podría darse en nuestro país: que una novela que dibuja a una juventud que prescinde del suicidio porque le da “flojera” apretar el gatillo del revólver, sea “leída con fervor” y “estudiada y analizada en liceos” por miles de estudiantes de educación media a quienes se la recomiendan muy acuciosos profesores de literatura. Una expresión de nuestra muy rutinaria familiaridad con la paradoja; una prueba más de nuestra muy venezolana cercanía a la contradicción y la incongruencia.

Existen, también, otras versiones novelescas del personaje joven y, a la vez, víctima; ahora, a causa de la incompreensión o del rechazo de los otros. Rebeldía frustrada de jóvenes idealistas rechazados por el medio que los rodea. Entre los muchos escenarios y actores que atraviesan *Abrapalabra*, destaca la figura de Rubén Luque, ser sacrificado desde el comienzo de su vida a la incompreensión o la condena de todos. Desde siempre lo ha acompañado una envolvente negación, una interminable retahíla de prohibiciones. Rubén-niño empieza a vivir junto a una voz excluyente que le impide hacer todo. Las negaciones que lo acompañan -algunas de ellas absurdas: “No fui yo, señorita, quien cambió el lugar de los polos...”- lo señalan como un ser sobre quien la admonición de lo prohibido no ha cesado nunca de gravitar. Rubén es un testigo del mundo y un inventor de mundos, un hacedor de historias y un creador de sueños. Pero el mundo nunca lo ha entendido ni aceptado; y él, convertido hacia el final de la novela en joven adulto, tampoco va a aceptar al mundo. Una impersonal voz narradora nos cuenta su final: envuelto en la subversión guerrillera urbana de la Caracas de los años sesenta, participa en el secuestro de un coronel del ejército norteamericano y es atrapado por la policía. Encarcelado y torturado, muere. La novela lo muestra escarbando por entre montañas de basura donde han sido arrojadas, junto con él, otras víctimas de la represión policial. Entre los desechos, Rubén descubre su propio cadáver: “Al quitar los últimos restos de basura de la cabeza, Rubén encuentra que el muerto tiene su propia cara.” El relato sepulta al personaje en medio de una inmensa alusión a lo excrementicio. La basura que rodea su cuerpo sin vida llena varias páginas en larguísimas enumeraciones de podredumbre y carroña. El final de Rubén anuncia el fin de *Abrapalabra*, como si su vida destrozada se disolviese junto al universo verbal. Disolución del personaje y disolución de las voces que lo engendraron: personaje y palabra desapareciendo a un mismo tiempo.

La imagen del sacrificio del individuo joven e idealista se repite en *País portátil*. Andrés Barazarte, epígono de la familia Barazarte, “hijo de Nicolásito, nieto de Papá Salvador, bisnieto de Epifanio”, se enfrenta al aparato policíaco y el único desenlace concebible de esa lucha será su propia muerte. El final de Andrés concluye la acción del joven que luchaba contra la injusticia y la represión. Las conclusiones tanto de *País portátil* como de *Abrapalabra* sugieren lo mismo: el destino de la rebeldía y la autenticidad suele concluir con el sacrificio del rebelde. Como si la consecuencia del idealismo no pudiese ser otro que la inmolación del idealista.

La presencia de tantas voces víctimas pudiera haber terminado por convertir el actual paisaje novelesco venezolano en un patético territorio de fustigaciones; pero, frente a esas voces victimizadas, existe, también, la abundancia de muchas irreverentes parodias y de muchas burlescas caricaturas. La escritura suele unir la risa al drama, entrelazar la sátira a la descarnada acusación.

La risa, ¡quién lo duda!, es un muy eficaz mecanismo para enfrentar lo inaceptable o para encarar lo absurdo. La risa crece y echa a volar con fácil espontaneidad. Es el gesto que nos distancia de lo desagradable. Es la mirada que nos permite aproximarnos muy de cerca -así sea por breves momentos- a

lo condenable. La risa logra abrir todas las puertas para dejar entrar las más disparatadas sugerencias. Es siempre invasora. Crece hasta cubrir todos los espacios. Es, también, comunicante: rápidamente logra hacerse carcajada colectiva que todos podemos compartir. Reímos con la risa de otros y nuestra risa repite, como un eco, esas expresiones ajenas: gesto o mueca. La risa es, también, exorcismo: tanto más insostenibles los argumentos, tanto más absurdas las razones, tanto más fácilmente la hilaridad nos permite superar nuestro desagrado ante ellos; banalizarlos. Unas veces humor negro alusivo a las acusaciones y críticas más directas; otras veces, ironía maliciosa que destaca lo ridículo de cuanto se quiere denunciar, la risa es estratagema de la que el ser humano ha hecho uso desde siempre. Por la risa profanamos argumentos y vulneramos creencias. Por la risa los dogmas se desfiguran y las razones se subvierten. Reír nos distancia de cuanto pueda lucir solemne. De hecho, la risa puede ser la más demoledora respuesta contra la solemnidad, sobre todo, cuando ésta luce innecesaria o excesiva.

La risa abunda, por ejemplo, en *País portátil* bajo la forma de frecuentes parodias de tradicionales códigos oficiales, respuesta desmitificadora a veneraciones colectivas, caricatura de muchas grandilocuentes referencias que terminaron por distanciarnos a los venezolanos de nosotros mismos: “Toda la paja hablada y masticada por maestros de escuelas federales y académicos rabiosos... Los próceres, los héroes, los ilustres, las leyendas sacrosantas...”

La risa abunda, desde luego, en *Abrapalabra*, novela que se explaya en la burla de casi todo; por ejemplo, del culto al “Doctor Milagroso”, una directa alusión a la devoción popular por la figura de José Gregorio Hernández. La novela describe las miles de estatuillas que representan la inconfundible imagen del “Siervo de Dios”, con su recortado bigote, vestido de negro y acompañado de un peculiar bombín. La novela hace aparecer esa estatuilla en los lugares más inesperados. Por ejemplo, en estantes de una tienda de magia especializada en trucos donde las “llagas fingidas”, las “cucarachas de vidrio” y las “moscas de goma”, pueden comprarse junto a las frecuentes “estatuillas que reproducían la imagen del Doctor Milagroso”. El “Doctor Milagroso” está presente no sólo en la tienda de magia, sino, también, en celdas de cárceles y en cuartos de burdel. En algún momento, *Abrapalabra* relaciona el culto al “Doctor Milagroso” con el culto a Simón Bolívar; como si una y otra forma de devoción se aproximasen, ambas, en lo descabellado, lo extremo, lo irreal.

En *Abrapalabra* se parodian, también, frecuentes retóricas políticas que no dicen nada. El discurso ideológico es presentado por la novela como fábula o mascarada: encubrimiento del credo real de todo político: conquistar el poder que, una vez poseído, deberá conservarse por todos los medios posibles. En *Abrapalabra* se parodian burlescamente tanto el discurso revolucionario de los guerrilleros marxistas como el discurso oficialista de los políticos profesionales del *status*. Uno y otro, según la novela, se parecen mucho. Los dos son galimatías de frases hechas y repeticiones de huecas expresiones.

*Abrapalabra* llega a convertir la festiva irreverencia en una mediación frente a casi todos los temas y alusiones. En un determinado momento, la novela incorpora, incluso, burlescas interpretaciones del itinerario histórico venezolano. Según éstas el mestizaje habría sido el causante de que los venezolanos nunca hayamos sido ni del todo responsables ni del todo serios: “Que me agarren al negro. Que le pongan herraje. Que lo amarren del poste. Que lo muerda el perraje ... Orden que viene el coco señores, orden que viene el coco, señores, orden que orden que orden, señores ... que se bebe el güisqui, que pelea en las sogas, que míramele ese swing ... señores del cabildo, y qué fue y qué fue, y qué hubo, chévere que chévere que chévere ... (el negro) se nos mete en la alcurnia. Nos encrespa el pelaje. Nos relaja la vida. Nos confunde el linaje. Que me agarren al negro. Que le pongan herraje. Que lo amarren del poste. Que lo muerda el perraje. Que le metan candela. Que su coco se raje. Que lo vendan barato. Que le brinden brebaje. Que le pasen la mina. Que le enseñen lenguaje ... que a ese negro no lo alcanzan, caballero, que no lo paran, que quién lo aguanta, óyeme, que ese negro corre, oye, que ese negro canta, óyeme que ese óyeme, que ese negro vuela...”

Por sobre la inamovilidad y el sopor de épocas regidas por valores de viejas y adormecidas aristocracias criollas que “duermen de siglo en siglo” y “no van a despertar más nunca”, se habría impuesto, según *Abrapalabra*, una cultura mestiza que borró el estilo de los antiguos amos. O sea: no hubo anquilosamiento en el espacio cultural venezolano a causa de la fuerza incontenible de un mestizaje que fue y es, sobre todo, relajo, irresponsabilidad y sinvergüenzura. Fuerza y, a la vez, debilidad de comportamientos que todo lo banalizan y que de todo descreen.

La versión de *Abrapalabra* es que Venezuela pareciera ser muchas cosas; casi todas, irreales, incoherentes, sorprendentes, inverosímiles. Venezuela se proyecta, por ejemplo, en la “República de los pícaros” o “República de Picardía”; espacio del absurdo y de la incongruencia en el que se impusieron como prácticas naturales el trastocamiento de los significados, el ritual de las apariencias y el culto por las formas vacías. En “La República de los pícaros” las leyes existen contradichas siempre por la realidad de los hechos: “Por la presente ordénase asimesmo trastocar el idioma porque los más señalados de nosotros no seamos descubiertos y así a nuestras fechorías llámense hazañas, y a nuestros engaños, doctrina, y a nuestros robos comercio, y a nuestra usura finanza, y al ladrón magnate, y al ladrón más ladrón estadista.” En la República de los pícaros abundan extraños personajes como “Valezón”, entre cuyos méritos se cuentan: haber inventado “una ciencia de vivir usando excusas en lugar de dinero efectivo”. O “Corroñoso”, quien “tenía engañados a los escritores con el cuento de que él pintaba, a los pintores con el de que hacía música, y a los músicos con el de que él escribía”. O Pancholópez que: “se disfrazaba de niño para entrar en los baños de damas. Se hacía pasar por mutilado de ambas piernas para pedir limosna”.

Pero, sin duda, el más importante de los personajes que se podría asociar a la “República de los pícaros” es Moncho, rebelde y político idealista durante su juventud, cuando participó en las huelgas de los trabajadores petroleros de

la década de los treinta, y que terminó por convertirse en todopoderoso funcionario, generoso otorgador de prebendas a quien todos buscan y de quien todos esperan favores. A Moncho solicitan en interminables antecelas los “pedidores de recomendaciones”, los “poetas en busca de becas”, los “vendedores de comisiones”, los “testigos falsos”, los “desempleados”, los “vendedores de papas fritas en las trancas del tráfico”, los “tramitadores de subsidios”... Entre otras cosas, definen a Moncho una total carencia de escrúpulos y un neorriquismo caracterizado por el mal gusto: “Iba al Club con guayabera y zapatos de charol y pedía un b Buchanan, que le era servido con un palito removedor de plástico en forma de rumbera negra con los pechos caídos”. Lo caracteriza, también, su condición de orador ramplón, dueño de frases efectistas que nada dicen: “(Moncho hablaba) de la hora cónsona de las reconstrucciones y de los enfoques precisantes y agobiantes de las transcendentalidades...”

Moncho es un emblema de cierta figura que todo venezolano logra reconocer muy vívidamente a su alrededor: la del político “vivo”, astuto aprovechador de la bonanza de ese Estado rico que lo ha mantenido por muchos años; la del funcionario corrompido del “¿Cuánto hay pa’ eso?”. Los venezolanos, herederos de una tradición cultural española que siempre aceptó que estar cerca del poder político significaba aprovecharse de él, hemos llegado a contemplar con mucha naturalidad al servidor público que ocupa altos cargos de gobierno y trata de sacar el máximo provecho a ese momento de bonanza que nunca sabe cuánto podrá durar.

Cada tema impone su propia expresión. Y *Abrapalabra* no cesa de sugerir en sus páginas que para hablar de un mundo desquiciado es necesaria una palabra igualmente desquiciada. Nombrar lo absurdo desde una voz absurda: construir con una palabra irracional la irracionalidad del universo evocado. En diversos momentos de *Abrapalabra* pareciera como si el nombre y lo nombrado se fusionasen. Lo alucinatorio, lo irreal, lo inverosímil impregnan una voz que pasa a hacerse, también, alucinación, irrealidad, inverosimilitud. Un capítulo de la novela, “Espejos de la locura sueñan fantasmas”, postula el lenguaje de la locura como la expresión del más irrefutable de los saberes y presenta al loco como ese ser humano que distingue, a pesar de sus “ojos vacíos”. Los locos, dice *Abrapalabra*, echan a andar “por los cuatro horizontes”. Son “responsables de los sueños” y “del olvido”. Recogen “el agua infinita de las lluvias” y mantienen vivos “el blanco de las nubes”, “los rastros dorados que las estrellas van dejando por las noches y la madeja de los cielos”. En suma: los locos se “encargan del mundo”. En este punto podemos recordar algo muchas veces repetido: el loco y el poeta se parecen. Los dos logran colocar nombres nuevos y diferentes sobre las cosas: inusuales y, a veces también, exactos. Como el loco, el poeta es un bautizador que, en ocasiones, puede verse tentado a saturar el mundo con una verbalidad que todo lo cubra, que todo lo rebose.

Cubrir, rebotar: propósitos que, en ocasiones, parecieran cumplirse casi como una especie de ideal poético en novelas como la propia *Abrapalabra* o como las dos novelas de Denzil Romero dedicadas a la historia de Francisco de Miranda: *La tragedia del Generalísimo* y *Grand Tour*. En las tres, la voz

de la ficción se convierte en incesante acumulación de cosas, tumultuosa agrupación de imágenes, amalgama de trozos y fragmentos entremezclados en una viscosidad verbal que todo lo engulle y todo lo disuelve en su interior. Dentro de *Grand Tour*, Denzil se explaya en ese propósito por decirlo todo, por no callar nada: “Novela total ... al mismo tiempo, juego y tragedia, farsa y epopeya, investigación y lirismo, testimonio y elucubración, búsqueda semiológica e inquisición metafísica; encerrada celda oscura y mundo abierto pleno de posibilidades y, por encima de todo, transgresión.”

Saturación de palabras y de imágenes; más que un decir abundante: una demasía, pletórica, una ensordecidora y, en ocasiones, estéril verborrea. Paradójicamente, el esfuerzo por reproducir la infinita totalidad del universo a través de una interminable multiplicación de voces, puede concluir en el vacío de lo indescifrable. O sea: el silencio convertido en la paradójica consecuencia de un exceso de palabras.

En el actual universo literario venezolano, ese vacío del silencio emparentado a ciertas entonaciones de las palabras, pareciera relacionarse a otro vacío que es también silencio: el de la lectura. Vacío de la lectura inexistente y vacío de la palabra incomprensible. Dos vacíos que aluden a lo excesivo de un silencio que cubre demasiadas cosas. En su libro *La actualidad de lo bello*<sup>4</sup>, Gadamer describe el mundo del arte como un encuentro constante entre dos copartícipes: de un lado, el autor; del otro, el público. Comunicación no necesariamente armoniosa, pero, en todo caso, intercambio, diálogo, encuentro. En nuestro país no es perceptible esa “fiesta literaria” de la que habla Gadamer. “¡Venezuela es el único caso que conozco -me comentaba hace años un asombrado editor español- donde sus escritores no son leídos por los propios venezolanos! ¡No hay lectores venezolanos para los escritores venezolanos!”. La novelista Ana Teresa Torres refiriéndose a Salvador Garmendia, recientemente fallecido, ha hablado del “destino perdido del escritor venezolano”. La imagen de separaciones absolutas, insuperables, entre escritores venezolanos y lectores venezolanos ha terminado por convertirse, casi, en símbolo nacional.

En su novela *Percusión*, Balza se refiere al viejo poeta, Arcaya Vargas, “un poeta valioso”, el mejor de su país, a quien, sin embargo, nadie conoce “por sus versos sino porque su mujer lo dejaba”. La obra del artista, valiosa y meritoria, es, sin embargo, ignorada por un público que no sabe de él sino el escándalo que cubre su vida personal. “Su gloria nacional -concluye *Percusión*- estaba fundada menos en la posible certeza de sus libros que en el escándalo con que su mujer lo abandonaba por un joven político.” En *Viejo* de González León, su protagonista se aferra a su escritura como un único y último asidero posible; una apuesta que sabe perdida de antemano: “No sé que hacer con esta página no sé donde caben las páginas...”

Páginas que “no caben”, páginas que nadie leerá: emblema del vacío de una ausencia de respuesta, de un mutismo alrededor de un acto creador que, sin embargo, prosigue y trata de cubrir con sus voces el infinito silencio de todos aquéllos que no escuchan. Los venezolanos que nunca pareciéramos haber confiado demasiado en nosotros mismos ni haber aceptado con facilidad que

algo nuestro pueda servir de mucho, hemos convertido la mezquindad para con nuestros escritores en una especie de actitud nacional. En Venezuela, generalmente, un autor deberá ser reconocido lejos de nuestras fronteras antes de pretender tener éxito en el país. Sólo entonces, y asombradísimos de la popularidad de un escritor connacional en el extranjero, descubriremos que, quizá después de todo, él en particular sí merecía el reconocimiento recibido. Los honores que llegan de lejos lucen, a menudo, como la única garantía para el escritor de llegar a ser leído en su propio país.

Todo esto pareciera haber favorecido la proliferación de una bohemia literaria convertida en autodestructivo llamado de atención de escritores que necesitan hacer saber que existen. El alcohol como dolorosa respuesta de los creadores ante un insoportable sentimiento de insignificancia dentro de una sociedad siempre indiferente. La bohemia, y su frecuente resultado: la aniquilación del escritor y de su trabajo creador, se ha transformado en una de las secuelas, más que lamentables trágicas, de ese sentimiento de insignificancia. Son numerosos los escritores que desperdiciaron su talento en patéticos rituales de licor consumido en ceremonias de vociferante desesperación.

Vacío de las palabras escritas y no leídas, vacío de las palabras sin eco. La voz inescuchada y la voz incomprensible se parecen. Las dos son silencio, ecos de la nada, figuraciones de lo estéril o lo inútil. Como un moderno Sísifo, el novelista venezolano de nuestro tiempo contempla su creación como un acto de incomunicación que lo encierra en el desvanecimiento. Percibe sus páginas como “huellas en el agua”, título con que Enrique Bernardo Núñez identificó una de sus columnas periodísticas escritas durante años en la prensa nacional. Muy semejante, por cierto, a ese otro título, *Mensaje sin destino*, que colocó otro de nuestros principales pensadores, Mario Briceño Irigorry, a uno de sus libros fundamentales. Sin embargo, a pesar de tanta indiferencia a su alrededor, a pesar de tanto silencio que es vacío, los escritores, los novelistas, continúan diciendo. Desoídos o desconocidos, prosiguen su esfuerzo por expresarse, por nombrar, por no callar... Por llenar.

#### **Notas:**

[1] Caracas, Monteávila editores, 1992

[2] Caracas, Fundarte, 1987, 2ª ed. 1991

[3] "Picón Salas", en: *Circunvalación del Sur*, Caracas, nº 9, julio del 2001

[4] Barcelona, ed. Paidós, 1991

© *Rafael Fauquié* 2004

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

