

La soberanía del relato

La narrativa de Gustavo Luis Carrera

Gustavo Luis Carrera ha hecho confluír, en su mundo narrativo, los problemas de nuestro tiempo: el deseo y sus múltiples formas de sexualidad y de idealización del otro, el relato emancipatorio, y su épica rota, fracasada, la muerte como herida y crisis del sentido, el viaje como destino o errancia, el lenguaje, como lugar de la expresión o del silencio y el enigma, que ha fundado un lugar, y el hallazgo narrativo de unos personajes que brotan con densidad y gravitación propios. Y, sobre todo, el regreso al origen, y el relato como el lugar donde el ser alcanza su posibilidad.

El mundo narrativo de Carrera se propone instaurar un lugar como horizonte del ser, en su tramado de expresión y de carencias, y ese lugar es, como representación, Cumaná y Araya, y en el plano del lenguaje, el relato mismo. Viaje hacia el lugar de lo originario y hacia el interior mismo de la palabra, que va creando inolvidables atmósferas y personajes, tonos narrativos que se precipitan de lo heroico a lo humorístico, de la trascendencia al sin sentido, que clausura, en su imposibilidad, la dimensión utópica a la que aspiraría todo viaje, para revelarnos el esplendor y la densidad narrativa del enigma, ese nudo donde el relato vive comprimido, en la espera de una apertura hacia la representación y el sentido. Pero en Carrera el enigma no transige hacia una revelación o una apertura -que siempre sería equívoca, como lo muestran, en la literatura universal, Edipo o Macbeth- sino que se mantiene en su propia clausura, «haciendo señales», como decía Heráclito del Oráculo de Delfos, desplazando el relato de la dimensión horizontal del sentido a la vertical de la multiplicidad de aristas poéticas de lo ambiguo.

La narrativa hasta hoy publicada de Gustavo Luis Carrera, conformada por tres novelas y tres libros de cuentos, publicados entre 1962, cuando aparece *La palabra opuesta* y 1993, cuando se produce el acontecimiento e» y ditorial de *Salomón*, conforman una criba donde temas y personajes, atmósferas y acontecimientos narrados, se cruzan, iluminándose unos a otros. Sin embargo, creo que es posible deslindar, entre otras posibilidades, por lo menos tres dominantes en unos u otros textos: la representación de lo originario, del viaje y del pliegue y repliegue entre lugar de lo originario y escritura, tal como puede observarse en cuentos como «Almena de sal»(1968) o en la novela *Viaje inverso*(1977), extensión y reescritura uno del otro; la posibilidad y la posibilidad del sentido en la tensión milenaria entre relato y muerte, tal como se plantea en la novela corta *La muerte discreta* (1982); y la celebración del relato como celebración de la vida, en un más acá de la muerte, tal como podríamos decir, utilizando la expresión de Levinas, pero en la representación a la vez lúdica y crítica de lo incongruente de la ironía y el humorismo, tal como se presenta en *Salomón*.

El origen y la escritura

«Almena de sal y *Viaje inverso*, lo decíamos, se revierten en escritura uno del otro. En ellos el lugar de regreso, la península de Araya, se presenta no como la plenitud de lo originario, sino como el lugar de la carencia donde será posible la pregunta sobre el sentido de la vida. La expresión «Una vida no sucumbe ni persiste en vano» se pone a prueba en ese regreso que es a la vez viaje y errancia, destino y extravío, y donde por lo menos cuatro grandes signos se levantan para crear las correspondencias entre vida, relato y enigma: la península misma, y sus monumentos de sal; el Castillo y los papeles de Pedro Lázaro.

La península y la sal, esa manifestación del trabajo inhumano del hombre, aparece en «Almena de sal» con los signos de la carencia, del desamparo y de la injusticia: « Desde el mar la península me pareció una rama torcida y seca. Como astillada en escamas sedientas. Después vi los cardones, las casas, las piedras brillantes, los hombres de antigua piel quemada, y por encima de todo la sal: increíbles montañas, cristales en el agua, partículas al viento, saliva gustosa en los labios». En *Viaje inverso* la península es «tierra calcinada, hirsuta como los cardones, pero en su carencia y en su brutal cotidianidad, donde el trabajo es herida y negación de la existencia misma, la tierra también es el esplendor del enigma. «¿Qué tenemos que ver con esta tierra?», dice el narrador personaje de *Viaje inverso*, «tú me ayudarás a entenderlo, a ordenarlo todo». Esa dualidad de signos, de la carencia y la pleni-

tud, acompaña al hombre de antiguo, y en culturas como la nuestra ha llevado a privilegiar la vertiente de plenitud, como promesa de felicidad, desde la plenitud distante de la «tierra prometida», a la acumulación de bienes y fortunas en las sociedades modernas del consumo, el valor de la plenitud se convierte en central en nuestras culturas y se asimilan al ejercicio mismo del poder. Es posible diferenciar culturas como la budista, por ejemplo, donde por el contrario, la carencia se afirma como valor para afirmar el ser. Sin duda que en nuestro horizonte cultural señalar el poder no desde la plenitud que le es constitutiva sino desde la carencia que establece como estructura de dominio, supone la refutación de la legitimación de este poder, en el mismo instante en que se revela la dimensión esencial del ser, ese atravesado por las carencias de la necesidad, el deseo y la muerte, y herido por las carencias que el poder impone para mantener jerarquías y privilegios. Esa es la compleja representación de la carencia que nos muestra, por ejemplo, los cuentos de *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, y es la que nos muestran, en su ambivalencia, los signos y los personajes de los relatos de Carrera. En este contexto, la pirámide de la sal es «arquitectura de maravillosos guijarros de cristal», a la vez que arista que hiere; la memoria es infinita y ausente, el lenguaje se presenta incorporando lo diverso, lo popular y lo humorístico, el esplendor y la corrupción, en una «composición» narrativa que obliga a cambiar los hábitos de lectura (hay un regreso a la escritura, pero la de otro, quizás otro yo mismo, en el sentido que Merleau-Ponty le da a esta expresión, pero otro, Pedro Lázaro, y el acceso a estos papeles lo es a través de la lectura que abre estos papeles a una resignificación poética y ambigua). En este contexto, el Castillo es el monumento de la historia, la persistencia de la memoria, pero es también la correspondencia espacial y enigmática de Pedro Lázaro, cuyos papeles representan el más fascinante enigma y la más fascinante elaboración metafórica de la escritura.

El relato nos presenta una zona de sensibilidad donde vida y escritura se rearticulan incesantemente a través de la lectura, donde lo originario aparece seductor y irreductible, donde las formas del desamparo van desde lo femenino que soporta la cruel y cotidiana imposición de las arbitrariedades de lo masculino, conformado históricamente como estructura de poder, hasta la relación a la vez de idealización y de infelicidad del hombre con su trabajo, así como de la dimensión metafísica del hombre con el mundo que, como interrogante se sitúa en el enigma irreductible de los papeles de Pedro Lázaro («acerca de los papeles amarillentos, de las palabras misteriosas escritas no se sabe con qué fin...»), y donde se intuye en ese otro irreductible a otro yo mismo («...que

Pedro Lázaro no es más que la sombra de mi silencio...), y donde se coloca el ser, frente a la vida y sus secretas incongruencias, y a la abismal realidad de la muerte.

Relato y muerte

En *La muerte discreta* la muerte irrumpe para horadar el sentido de la vida, y para poner en crisis la trascendencia de la palabra y de la escritura. Podría decirse de este texto que es una «novela familiar», en el sentido desarrollado por Freud, donde la muerte se hace realidad en el entorno afectivo, y frente a la cual todo acto de resistencia es imposible. María Zambrano ha dicho que la muerte es un sentimiento amoroso, que sólo muere en verdad lo que se ama, que lo que no amamos no muere para nosotros sino que desaparece. Ese es el tipo de muerte que narra esta novela, y cuyo sentimiento abismal es el de la pena: la pena que sentimos por la muerte del otro amado es el gran sentimiento de la muerte, el que nos separa del torrente de la vida, por breve o largo tiempo, en una separación de duelo que es una muerte simbólica. Morimos en la muerte del otro amado en el sentimiento de la pena.

En *La muerte discreta*, la muerte del padre, la imagen de la madre enferma, precipitándose hacia la muerte, nos enfrentan a la herencia abismal del hijo, el amor de los padres, y el sentimiento de la pena. «No hay conciencia más cruel de la idea de la muerte -se dice en la novela- que deternos a pensar en el asombro doliente que sembrará en nuestros seres queridos, en los hijos en especial. Así la certeza del dolor nacido de nuestra ausencia es máxima amargura» En este contexto la escritura insiste como resistencia, y la memoria se presenta como lo irrecuperable. Si la memoria, como horizonte poroso, nos trae apenas fragmentos de esa pérdida constante que es la vida, la repetición nos permite recuperar lo perdido, habitarlo de nuevo. Por eso se dice en la novela, «En realidad no envejecemos, nos repetimos». En esa distancia entre padre e hijo, donde irrumpe la muerte, y donde se instala la sordera, el abismo de la incomunicación, la palabra, el relato, intenta ser puente, saldo, testimonio. En ese contexto esta breve novela se plantea como una profunda reflexión sobre la muerte, esa oquedad que es a la vez germen y clausura del relato.

La distancia humorística

Muerte y vida, resistencia y celebración nos mostrará el relato proliferante de *Salomón*.

Nada se parece más a la vida que una novela: el infinito del contar cabe en la brevedad de la vida; y la vida extiende sus signos en ese libro sin tapas que es la novela. El acaecer, que no es sino el vivir, alcanza su

más plena materialidad en el contar: vivimos para contar y contamos para vivir; y el relato es, diríamos parafraseando una frase de Stendhal, el espejo que llevamos a lo largo del camino.

Salomón, como Riobaldo, en la novela de Joao Guimaraes Rosa, cuenta para conjurar lo que niega la vida, pues la proliferación de historias y su confluencia en la morada del lenguaje es el mapa de la existencia misma. Salomón(1933), la novela de Gustavo Luis Carrera, es la celebración de la vida, la evidencia de que una sabiduría y una sensibilidad emergen desde lo colectivo, el documento de la multiplicidad del existir, y de la afirmación festiva frente a la muerte. También es novela que muestra los signos de la crueldad del poder desgarrando la autenticidad de la vida; y al vivir enmascarándose en la sutileza, en la argucia, en el ingenio, para preservarse de los desfiladeros que el poder impone.

Afirmación de la vida y resistencia ante la muerte quizás sea una de las más entrañables razones del relato, desde Las mil y una noches. Salomón cuenta, «llevando la vida en la punta de la lengua», cuenta en el velorio de Basilio, «para acompañar al muerto, no para traer la muerte», y la multiplicidad de su contar muestra los signos de un conjuro. «Y por eso en los velorios -dirá- hay que hablar bastante contando y diciendo todo el tiempo, para contrarrestar el luto en los vestidos negros de las mujeres». En el velorio no se hablará de la muerte, «nada pesa tanto en la lengua como hablar de la muerte», dirá, sino de la vida frente a la muerte; y sabemos que mirar de frente a la discontinuidad que la muerte abre como una herida, sólo es posible en el horror y en el humor, y la novela se despliega evitando las aristas del horror con el escudo de lo festivo, en esa forma de la sabiduría que es el humorismo, en el arco perfecto entre la risa y la reflexividad.

La necesidad del cuento

Salomón es el hombre del contar infinito, del contar que no cesa, en una integración entre vida y mundos imaginarios. Así afirmará: «Dicen que la primera conversación entre un hombre y otro fue contar un cuento. El primero necesitaba contarle al segundo lo que acababa de ocurrir. Y el segundo ganó dos cosas: se hizo dueño del cuento que le contó el primero y comprendió que sus experiencias también eran cuentos para ser contados». Fascinación de vasos comunicantes donde el contar no es solamente objetivar la vida sino también moneda de la sabiduría, floración de la memoria y reflexión sobre el contar mismo. La reflexión sobre el relato asume los signos del humor para ver, por ejemplo, en el hiperbolismo la celebración del contar, en los juegos paradójales y de transgresión causal inusitadas posibilidades expresi-

vas, y en la mentira una de las fuentes fundamentales. Así, la mentira se ofrece en su complejidad, tal como le explica el Rey a su homónimo, Salomón: «Debes saber que los libros dan la página par a la mentira, y la página none a la verdad. Todo depende de como cuentes las páginas al recordar lo que has leído. Por eso dicen que el mejor lector es el que sabe saltar páginas».

El contar sumerge al hombre en la palabra y en los pactos y simulaciones que ésta establece con el mundo y con la interioridad del ser: los límites, diferencias e identidades de la verdad y la mentira, la posibilidad de lo real como cercanía o lejanía, como revelación o belleza, como afecto o soledad; la palabra a la vez como salvación e infierno, y Salomón, prolongación de su contar infinito, lleva también consigo la conciencia de los límites y aristas del lenguaje. «Si algo he aprendido yo en la vida -dirá- es que el hombre se salva por la palabra...o se condena». La palabra, su presencia o su ausencia, será el más nítido espejo de lo humano: así, en contraste con el contar que no cesa, Amalia, la hermana, revelara su extravío y su derrota desde el silencio; así Becerrito caerá en el silencio como en una herida insalvable; así el padre y la madre asumirán, el uno el silencio del abandono, y la otra la palabra del contar como el manto del afecto.

Teniendo como valores el silencio y la palabra, que establecen sus analogías con la muerte y la vida, la novela nos presenta una sucesión festiva de situaciones paradójales y un entretejido de voces: Salomón cuenta desde la sabiduría popular y es el espesor de la oralidad que hace de Cumaná el centro del universo, y donde el amor y la cacería, el juego y los viajes, se convierten en nudos del relato; nudos que a veces son enigmas estructuradores que se extienden y aclaran en el contar, tal como ocurre, por ejemplo, con «el secreto de Belisario»; oralidad que se articula a la graphía, en la metáfora del «libro de los libros», que aparece inexplicablemente, en el poder de lo maravilloso, y que, en el ámbito de este maravilloso creado, se transmuta en la voz del Rey Salomón, en un punto del mar, acaso el punto de intersección de lo imaginario intuido por los grandes creadores, para establecer de este modo el entretejido de dos sabidurías fundamentales, la de lo oral, en el contar infinito de Salomón, y la de la graphía, desprendida del libro de los libros y trasmutándose, desde lo imaginario, en la sabiduría universal del Rey Salomón; y la escucha del doctor que, como la escucha en Gran Sertón Veredas, será el encargado de transformar la vida contada en novela. Habla y escritura se entrecruzan de este modo para dar un testimonio de vida que es a la vez afirmación festiva y sobrevivencia ante el poder.

El poder y el arte ingenio

El poder tiene fauces y apetencias de mutilación. Desprendiéndose de las fuentes y de la transparencia de lo popular y lo colectivo, el poder teje sus redes de coacciones y jerarquías, de despojos y crueldades. Ante las redes del poder la vida entonces se transfigura en enmascaramientos y simulaciones, en astucias y artes de ingenio. La novela se expande desde el velorio de Basilio, «el curandero del pueblo», y en el dolor de esa escena que recorre todo el texto y que es también la lucha de la palabra por la preservación de la vida, se revela la crueldad del poder, de la «legalidad» que ha propiciado esa muerte. Podría decirse que esa escena central se expande hacia círculos de significación donde se inscriben el trabajo desde la marginalidad, y la astucia en el límite mismo de la ilegalidad. Los oficios son glorificados como actos mismos del vivir que se desbordan hacia la viveza, hacia la asunción festiva de la sobrevivencia. Así dirá: «La viveza es un trabajo que uno tiene que ir aprendiendo, y cuando lo dominas bien, es parte de tu oficio».

Oficio y viveza configuran la travesía del existir y del contar, extendiéndose, tal como decíamos, en los signos del humor y de la reflexividad.

Julio Cortázar lamenta, en muchos de sus textos, la ausencia del humor en la literatura latinoamericana, se pregunta «¿quién nos rescatará de la seriedad?», y afirma: «Y así uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, pero si está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra, aunque mal les sepa a los cogotudos». Y aún dirá: «Yo he hablado mucho de la Seriedad con mayúscula como una de nuestras plagas latinoamericanas»; es posible decir que en la literatura venezolana esta ausencia se hace casi absoluta. Por eso sorprende esta novela de humor proliferante, de dobles juegos y paradojas, de participación festiva que hace del humorismo una forma de la sabiduría.

La conciencia humorística ve el mundo como dualidad; hace surgir, inesperadamente, en el seno de lo real, de la moral y del poder, intersticios y fisuras, por donde brota la negatividad, la incongruencia, la posibilidad instantánea de otros horizontes. La conciencia humorística se aparta de lo real para, desde la distancia de la reflexividad, transformarlo o resistir a sus dictámenes.

La visión del mundo que se desprende de lo popular hace de la carencia, por el humor, una forma de lo esplendente, de la resistencia, de la transformación. El humorismo popular, quizás por ello, es festivo y fecundante, tal como lo muestra el clásico estudio bajtiniano. La novela, que se alimenta de la reproducción y la crítica de lo real, ha he-

cho del humorismo uno de sus signos fundamentales, y ha dado entrada, en su composición, a la multiplicidad de voces de lo popular, que tiene en el humorismo festivo uno de sus actos de crítica y afirmación más complejos.

La narrativa venezolana ha dejado apenas una estrecha puerta al humorismo. El fino humor de los cuentos de Julio Garmendia, por ejemplo, no fue considerado en su momento como una propuesta estética trascendente, en contraste con la valoración y recepción de toda una literatura «edificante»; más de cuarenta años después, los cuentos de *Rajatabla*(1970), de Luis Britto García, apenas si ha tenido continuadores; por otro lado, los continuos hallazgos de una visión estética y humorística que conseguimos en el último Salvador Garmendia, sobre todo a partir de *Memorias de Altigracia*(1974), desprenden esta narrativa de la gravedad de la «conciencia desdichada», que atraviesa las primeras novelas, para alcanzar la levedad de una visión humorística del mundo, en una distinta perspectiva para las perplejidades que, como obsesiones, acompañan al autor desde sus primeros textos.

En este contexto, la novela *Salomón* (1993), de Gustavo Luis Carrera, sorprende por la asunción del humorismo colectivo como visión del mundo, de resistencia y afirmación, y como principio estructurador de la novela.

Desde la pobreza esplendente, en el sentido que le da Martí a esta expresión, desde la carencia, Salomón, el contador interminable de cuentos, despliega la pluralidad de su vida y su contar, en una festiva afirmación de la existencia, que es una crítica al poder desde el filo mismo de la ilegalidad, un acto de sobrevivencia desde la picaresca, a la vez que una inesperada y profunda reflexión sobre el sentido de la vida, y sobre los desfiladeros de su sin sentido. La «viveza» de Salomón, que «no es abuso sino sutileza», se despliega en la cacería, en el juego, en los viajes, pero sobre todo en la floración de vida que nace de la palabra contada, para plantearse, en el mejor sentido heroico, como una lucha contra la muerte. ¿No es ésta, desde sus orígenes, la razón primera del relato?. Desde el velorio del compadre Basilio fluye de manera incansable el relato de Salomón, la multiplicidad de sus relatos, para afirmar la vida y vencer la muerte. «El golpe en la muerte debe servir -se dice en la novela- por lo menos para que los vivos juzguen al muerto como fue de verdad, con sus fallas, pero también sin olvidar el empeño que es vivir; la fuerza difícil y porfiada que es necesaria para vivir la vida que le toca a uno, que si no es la vida que tu quisieras, es la que te impone la ley del universo». Ese empeño es fuente del relato que se abre como escena para la reflexión sobre la justicia, sobre la moral, sobre la sensibilidad, sobre la confluencia de vida y sabiduría. En esa

confluencia, la pluralidad de voces que se desprenden de Salomón, se consiguen en un punto (del mar y de lo imaginario) con la sabiduría del Rey Salomón: oralidad y escritura que hacen de la sabiduría la compleja cifra de la existencia. «El día en que el hombre entienda su propia armonía -se dice en la novela- entenderá el universo». Esa comprensión, ese desciframiento incesante del existir se hace carnadura del relato, se hace visión sobre la incongruencia del mundo por medio del humor, se hace reflexividad sobre la escritura que es a la vez hiperbolismo y entretejido de voces, permanente refutación y reconstrucción del sentido. «Y así los cuentos -se dice- van formando una cadena que sirve para entender a la gente y al mundo». *Salomón*, la novela, es punto de confluencias de la cultura como pluralidad y como universalidad, es crítica al poder y la jerarquía en la afirmación de la vida y sus horizontes posibles de libertad, es reflexividad sobre la posibilidad misma del relato, y sobre la trascendencia y los desfiladeros de la palabra. Así dirá Salomón: «Si algo he aprendido yo en la vida es que el hombre se salva por la palabra ...o se condena»; y aún afirmará: «La palabra casada con la memoria. Conversar es vivir, !Chico!. Porque la palabra se inventó para decírsela a otro; y esa es la vida: decir y oír» Glorificación de la palabra y glorificación de la vida, dos apuestas que son una en la novela.