

Aproximación a la técnica

narrativa de Gustavo Díaz Solís

Cósimo Mandrilo

Díaz Solís no es escritor dado a la reflexión teórica sobre literatura, ni siquiera sobre el cuento, género que cultiva. Aunque quizás sería más adecuado decir que no es proclive a exponer de modo manifiesto sus reflexiones. Ni siquiera en *Exploraciones críticas*, libro en el que se recoge lo que parece ser la totalidad de su trabajo analítico, puede encontrarse algún tipo de teorización formal sobre el oficio de narrar. Los trabajos incluidos en el libro, todos sobre escritores de lengua inglesa —Shakespeare, Eliot, Joyce, Faulkner— desarrollan un discurso referido mayormente a la peripécia de los personajes y en una perspectiva más cercana a lo psicológico o a lo social que a lo formal. Tampoco puede hablarse de una teoría expuesta entre líneas en sus propios cuentos. Escritor en el que incluso las reflexiones que hacen sus personajes suelen estar expuestas sensorialmente —hasta el punto de que el verbo «sentir» es quizás el más utilizado a la hora de describir la experiencia íntima de sus criaturas—, difícilmente se permitiría la libertad de intercalar una reflexión que desentonara, por rebuscada y extemporánea, en los labios de esos personajes.

Hombre silencioso, poco dado a las declaraciones o, quizás, sorprendentemente olvidado por los medios culturales, tampoco existe un conjunto de opiniones tuyas que permitan aventurar una hipótesis de hasta dónde ha reflexionado sobre las vías por las cuales un narrador puede optar a la hora de construir sus relatos.

Formalmente hablando, quizás lo más inmediato a observar en sus cuentos más acabados es la obsesión por un lenguaje contenido, casi lacónico. Se trata de lo que José Balza ha llamado la “concisión verbal” de Díaz Solís. (Balza:1989;VII) Es fácil observar de qué modo su obra se va deshaciendo, a medida que evoluciona, de todo exceso verbal y de todo recurso no indispensable. El escritor ha dejado indicios de esta búsqueda por la moderación al menos en tres oportunidades diferentes. Dos de ellas se encuentran en forma de epígrafes al inicio de “Cachalo”. De Melville ha tomado el siguiente aserto: “Ni magnitud ni derroche sino forma (105)”, en el que, como es evidente, dos polos de carácter cuantitativo, magnitud y derroche, parecen oponerse a la propuesta de contención identificada aquí con lo formal. El segundo epígrafe de “Cachalo” está tomado de Juan Ramón Jiménez y apunta en la misma dirección: “Hay dos dinamismos: el del que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope ciego; el del que coge esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina. El mío es el segundo”. Este epígrafe, tomado de la *Ideología lírica* de Juan Ramón Jiménez es especialmente ilustrativo porque el poeta español intenta definir su estética enfrentando dos corrientes literarias opuestas; por un lado el romanticismo, que él caracteriza como “fuga perdida sin dominio de lo dinámico” y, por el otro, el academicismo, “Dominio sin fuerza adentro”. De modo que el punto de equilibrio en la propuesta de Juan Ramón Jiménez se encuentra en el Clasicismo, “dominio retenedor de lo dinámico” (Jiménez:1958;143) La vía por la cual Díaz Solís apunta a este equilibrio que Juan Ramón llama clasicismo debe deducirse del modo como él mismo define, si bien indirectamente, su propia obra. Esto sucede en dos fuentes ya citadas en estas páginas: el artículo “Su manera de ser cuentista” incluido en un libro homenaje a Rómulo Gallegos, y una entrevista, aparecida en 1993, en la revista *Imagen*. La lectura de los cuentos de Gallegos la adelanta Díaz Solís recurriendo al “sobado recurso del lector imaginario que lee por primera vez en estos cuentos” (Díaz Solís: 1986; 158). y se concentra, siempre desde la perspectiva de este lector inocente, en lo que de didáctico hay en los cuentos galleguianos. No es, pues, interés primordial del artículo discutir los cuentos de Gallegos desde un punto de vista formal. Sin embargo, hay ciertas anotaciones, técnicas digamos, que hace aisladamente a lo largo del artículo. En esas críticas, como al paso, se expresan algunas ideas que permiten intuir una estética propia del articulista. Entre las observaciones de tipo formal más evidentes se encuentran las que apuntan al exceso en la descripción, el alarde verbal, la presentación casi nunca objetiva y las intervenciones del narrador “con análisis, interpretaciones y juicios que no dejan mucho a la inferencia del lector (168)”. El tono crítico de esas observaciones

sitúan a Díaz Solís, como cuentista, en el lado opuesto de lo que él considera, a todas luces, defectos en los cuentos de Gallegos. Es evidente que su propia obra, como hemos visto, evoluciona, desde un modelo narrativo próximo al de Gallegos, hasta cuentos que se rigen por las reglas que pueden deducirse de sus críticas a los relatos del maestro y que conducen a la concisión verbal que destaca Balza. Es cierto que, en general, la narrativa venezolana trilló el camino desde la narrativa de lo autóctono, hasta formas de contar en la que lo textual ocupa un lugar preeminente sobre lo histórico y lo social. Aun en medio de ese movimiento colectivo, la obra de Díaz Solís se distingue por la autoimpuesta economía del lenguaje que lo ubica lejos del “alarde verbal”, al que hace referencia cuando habla de Gallegos. Esto es especialmente cierto si se comprueba que el placer por el abundamiento verbal no se agota, en el caso venezolano, en algunos párrafos de Gallegos.

En la entrevista concedida a la revista *Imagen*, Díaz Solís, además de trazar a grandes rasgos la línea evolutiva de su propia obra, asocia de modo explícito su prosa a la poesía: “A veces los poetas influyen más en los escritores de narrativa de lo que uno pudiera suponer... a veces un poeta ejerce una influencia decisiva sobre todo en el lenguaje de un escritor de cuentos o novelas” (Guzmán: 1993; 6). Un ejemplo patente de esa influencia de la poesía parece estar representado en el epígrafe de Juan Ramón Jiménez.

Lo poético abre también la puerta a ciertos elementos y situaciones asociables con el discurso fantástico. El símil, especialmente, sirve aquí para teñir de dudas la percepción de lo real de parte de los personajes. Para facilitar el efecto buscado con este recurso retórico Díaz Solís ha desterrado, casi de modo absoluto, la capacidad intelectual de sus personajes. Esos seres sumergidos por gigantescas selvas que invaden su mundo interior, o atormentados por tensos procesos anímicos, no suelen «pensar», sino que antes bien «sienten», «perciben», «ven» y demás procesos de contacto con las diversas formas de la realidad que involucran el uso de los sentidos más que del intelecto. En este proceso suelen sentir «como si» o «ver como si pareciera...» etc. Por esta vía, el símil, reiteradamente usado, actualiza cada vez asociaciones mágicas, sobrenaturales, fantásticas o simplemente subjetivas que contribuyen a la creación de un ambiente que fluye entre dos aguas. Al carecer sus personajes –o sus narradores– de la capacidad de captar de modo inequívoco el entorno y confiar esta tarea a una mirada que, más que «comprender», «cree», «le parece», se hace evidente la dualidad, la inaprehensibilidad de ese entorno el cual, en su multiplicidad, distorsiona aún más la percepción de los personajes, profundizando así, en un proceso cíclico, la duda

acerca del poder cognitivo de sus sentidos. La asociación del elemento poético con el discurso fantástico, sin embargo, parece contradecir el pensamiento de Todorov, para quien lo fantástico está ausente de la poesía.

Estamos de acuerdo, hoy día, que las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas sólo en el nivel de la cadena verbal que ellas constituyen, en su literalidad, y no en relación a aquello a lo que se refieren.

Y añade más adelante:

Si, al leer un libro, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura representación semántica, lo fantástico no podrá aparecer...(Todorov: 1970; 65).

Parece conveniente aquí distinguir, para lo que nos interesa, entre poesía y el recurso poético utilizado en la prosa, lo que Todorov no hace al hablar de modo genérico de «imágenes poéticas».

Todorov sustenta su rechazo de la poesía en el discurso fantástico sobre la constatación de que la poesía funciona como un puro constructo verbal, sin guardar relación con referente alguno. Ello es generalmente cierto en el caso de la poesía, pero no parece serlo tanto en el caso de «lo poético» en la prosa. Esta, al utilizar formas que suelen considerarse propias de la poesía, las inserta dentro de un discurso que sigue sus propias leyes, una de las cuales es la de no perder de vista el poder representacional de las palabras, única vía por la cual le es posible construir la ilusión de realidad que es tan indispensable para la ficción. Así pues, puede decirse que Díaz Solís combina dos discursos diferentes —el narrativo y el poético— logrando por ese medio ciertas atmósferas que con frecuencia pueden asociarse, por su efecto sobre el lector, con el discurso que solemos identificar como fantástico.

Si en todos sus relatos puede constatarse ese sincretismo, “Arco Secreto” es el texto en el que coinciden todas las experiencias que hasta ahora hemos enumerado. Y quizás sería mejor decir que ello sucede específicamente en las últimas dos páginas de este cuento. “Arco Secreto” es en toda su extensión lo que puede calificarse como un relato de tipo psicológico. Las dos últimas páginas abandonan, sin embargo, el tono mesuradamente realista mantenido hasta ese momento, para precipitarse en la dimensión opuesta. Hasta ahora hemos seguido a un David —nombre del personaje principal— que enfrenta con absoluta regularidad, ya que no con resignación, la prepotencia del jefe gringo; que visita prostíbulos fuera del campo petrolero como

si se sintiese obligado a entrar en contacto con la otra realidad social que vive al margen de la asepsia del campo; que se carga paulatinamente, en fin, de una tensión emocional magistralmente ilustrada por Díaz Solís en la escena en la cual un gato caza un lagarto. La escena final produce, como queda dicho, un vuelco repentino en el tono y la atmósfera del relato. Toda noción de realidad se contamina de visiones traídas por la imaginación poética usada por el escritor, que de modo inevitable invaden el entorno concreto del personaje. Este está tendido en su habitación en la oscuridad mientras

el viento nocturno mueve la seda del silencio...

Pasan gelatinosas figuras, sombras alargadas, revientan burbujas de lenta gelatina. Suenan cobres violentos y un pulpo sordo se traga toda el agua de los espejos verdes y el silencio se estira pulido y fino como piel de pozo en la noche (32)*.

La visión del entorno, teñida de un evidente tono onírico, puede interpretarse hasta este momento como una simple proyección del mundo interior del personaje, más aún, ya que usamos el término onírico, como un sueño. Pero el escritor no permite que el lector se refugie en tan propicia interpretación y lo aleja rápidamente de esa todavía improbable certeza: “De pronto un blando aire gris pasa sobre el cuerpo secretamente vivo en el humo del sueño” (32). Nada de cierto sabemos aún acerca de lo que ocurre. Sin embargo, el paso de lo descriptivo a lo narrativo nos conduce a una percepción distinta del texto. Ese paso rompe el predominio de una recepción del texto de corte poético y fuerza al lector a una impresión más cercana de la realidad. Lo poético es ahora actuante, referencial, para aludir de nuevo a Todorov. Pero la sensación de realidad no conduce al conocimiento de lo existente. El “blando aire” inicial se transforma repetidamente en “aire negro de sombra alada” (33), en “cuerpo de muerte” (33), en “animal de negra seda” (34) y, en fin, en animal de “ojos de rata de ojos de pájaro de ojos de semilla sola de papaya” (34). El lector no deduce, no puede deducir, de las recurrentes denominaciones usadas, si se trata de un ser natural o sobrenatural. Nos encontramos frente a un recurso al arquetipo del mal, del misterio y del miedo que viene a entroncarse sorpresivamente en un escenario en el cual, si no toda comprensión estaba al alcance del lector, al menos no venía a inquietarlo la presencia de una dimensión que desbordara su concepto de realidad. El resultado es que ni siquiera cuando David atraviesa al animal con su cuchillo y el lector adquiere la casi certeza de que se trata sólo de un murciélago en el cual el personaje descarga en un típico proceso catártico, la tensión acumulada durante semanas, esa certeza alcanza a ser absoluta.

Por esta vía, Díaz Solís entroniza en sus cuentos una frontera sutil que, recurrentemente traspasada, integra esos relatos a categorías diversas que van desde lo meramente poético, pasando por lo fantástico, lo psicológico etc. El resultado es una confluencia de interpretaciones posibles de un lado, y la dificultad de ubicar esta narrativa en algunos de los géneros en los cuales suele dividirse la prosa de ficción del otro.

El símil no es, de otra parte, el único recurso asociable con la poesía en la prosa de Díaz Solís. El inventario de los recursos retóricos y de estilo que caracterizan su obra debe incluir necesariamente el universal uso de la reiteración. La reiteración le sirve para lograr al menos tres fines: dotar a su prosa de un ritmo particular, concentrar, quintaesenciándola, la materia narrada y, por último, para la consecución de ciertos efectos sobre el ánimo del lector.

El ritmo de la prosa en Díaz Solís recuerda insistentemente al de la poesía. Así como aquélla reitera de modo permanente, apoyándose bien en un metro determinado o en la periodicidad que por fuerza establece la disposición en versos, hasta lograr su particular tono sincopado, así también la prosa del escritor parece fracturarse en su linealidad periódicamente gracias a la repetición de ciertas frases o palabras. Este del ritmo es uno de los aspectos de más difícil demostración en la prosa de este narrador, y en la de cualquier otro, por cuanto su aprehensión depende, en buena parte, de la disposición, e incluso de la habilidad, del lector para ello. La propuesta consiste en que la percepción del ritmo forma parte del modo de recepción de la obra por parte del lector y de la capacidad de éste de “crear” la melodía que puede desprenderse del discurso del escritor. Ello significa, en palabras de Nicolas Abraham que

“It is completely erroneous to speak of a perception of rhythm or of a ‘percieved rhythm’. What occurs, in fact, is the rhythmization of perception, a creation within a consciousness of unreality (Abraham: 1995; 73).

Por su lado, Gili Gaya afirma que “La organización interior de un ritmo, a base de un sonido indefinidamente repetido depende, pues, de nuestra voluntad” (Gili Gaya: 1993;58). Se concluye que el escritor provee al lector con lo que podría considerarse la materia prima necesaria para que éste produzca el ritmo del discurso leído, sea éste poesía o prosa. Esa materia prima se estructura de un modo en el cual la repetición juega un papel de primer orden, por cuanto lo reiterativo, lo periódico, es condición indispensable para la creación del ritmo.

repetir a lo largo del cuento una oración que sirve como punto de concentración rítmica del texto narrativo. Tómese como ejemplo la insistente presencia de la frase “Sólo oía el ruido del agua” que se repite en once ocasiones diferentes en “Cachalo”, cuento cuya extensión total apenas alcanza las nueve páginas; o la parte final de “Arco Secreto”, cuento en el cual el vuelo constante de un murciélago por la habitación penumbrosa de David se denota con la repetición exhaustiva de frases breves y parecidas entre sí, tanto en lo sintáctico como en lo semántico. Díaz Solís había usado ya este procedimiento en un cuento de su obra temprana como “Llueve sobre el mar” en el cual la anécdota misma y, más aún, la presencia de un personaje negro en un contexto rural, le tendía al escritor un puente fácil hacia el uso de cierta musicalidad negroide, ampliamente aprovechada por el criollismo.

Un uso alterno de la reiteración como elemento que influye sobre el ritmo de la prosa es la enumeración. Díaz Solís enumera de varias maneras, y una de ellas es por medio del polisíndeton o repetición masiva de la conjunción “y”. Este procedimiento lo había notado ya Oscar Sambrano Urdaneta, prologuista del libro *Cinco cuentos*, al referirse al cuento “El niño y el mar”. Aludía entonces Sambrano Urdaneta al “reiterado enlace que la conjunción “y” crea entre las oraciones coordinadas y que da la sensación exacta de que la marcha ascendente del niño no se detiene”. (Zambrano Urdaneta: 1943; 17) Por supuesto que el procedimiento no se restringe a “El niño y el mar” y puede encontrarse en casi todos los cuentos de la segunda etapa de su obra. En “Crótalo”, por ejemplo:

Había sido un día caluroso y ahora estaba puesto el tiempo y el viento gemía tristemente y las ramas de los árboles se agitaban con repentina violencia y se oían los truenos severos rodando lejos por el cielo (115).

Además del efecto jadeante que produce esta enumeración consecutiva de acciones, otro alcance de esta técnica es el de darle al texto un tono general de objetividad, de hecho delimitado con precisión, con la precisión escueta de una oración como “había sido un día caluroso”. De tal fuerza es esta apariencia de objetividad que el lector tiende a pasar por alto, tomado como está por el tono narrativo del relato, el uso de ciertos elementos de gran valor metafórico como esos “truenos severos” que ruedan por el cielo. Si bien Díaz Solís ha perfeccionado la técnica de la yuxtaposición de oraciones, no parece difícil asociar el origen de este procedimiento en su obra con su contacto y reconocida influencia de la literatura norteamericana y, en este caso concreto, más específicamente de Hemingway, en quien la técnica es frecuente.

Then he dreamed that he was in the village on his bed and there was a norther and he was very cold and his right arm was asleep because his head had rested on it instead of a pillow (Hemingway: 1952; 80).

La enumeración produce también un efecto de acumulación que está íntimamente ligado al modo como Díaz Solís introduce a sus personajes y la peripecia de cada uno de ellos. Utilizando un personal expresionismo, el escritor se niega insistentemente a transmitir conceptos o ideas más o menos concretos acerca de sus actantes. En cambio, apela a una descripción meramente plástica, lograda por acumulación de detalles, a partir de la cual el lector, casi sensorialmente, deberá deducir el contexto psicológico y social del personaje. Veamos como se introduce al personaje en “El niño y el mar”:

Sobre la duna apareció la copa redonda de un sombrero de paja y el rostro trigueño de un niño, y la camiseta a rayas rojas y los pantalones azules y los pies en alpargatas. (7).

O en “El punto”

Siente que el sol invisible y remoto comienza a calentar el aire y mira un poco alrededor hacia el monte seco y después se sienta sin prisa en el suelo y cruza las piernas en una X desplomada y descansa la escopeta en las piernas y mira como el sol que viene sesgado a sus espaldas hace guiños en el pavón de la escopeta y observa como el guiño registra el movimiento que hace cuando respira, y en la luz que se abre y se cierra sobre el acero ve los ojos quietos de un gato agachado que lo mira (102).

El recurso de la acumulación de detalles que fuerza al lector a recrear a los personajes, tanto en su circunstancia concreta como en su subjetividad, es usado también, con una pequeña variante, en la descripción de objetos, del paisaje, e incluso de procesos o estados de ánimo que se suceden en algunos de estos personajes. En este caso, en vez de las breves frases descriptivas o de las acciones que espasmódicamente contienen una imagen del personaje, lo que se encuentra es un encadenamiento de palabras que, si bien se ordenan en forma consecutiva, no están necesariamente unificadas en frase u oración por medio de conectores sintácticos. Se diría que lo que el narrador pretende es que el lector tome esos elementos y los organice a voluntad, del mismo modo que debe hacer con los elementos rítmicos. Así, por ejemplo, “las casitas son rojas, verdes, blancas (20)” y las imágenes pasan en la mente de David “resbalando, superponiéndose, revocándose, multiplicándose (19)”.

El segundo objetivo de la repetición es la concentración de la anécdota. Como un pescador que recoge sus redes, el escritor recoge periódicamente el relato acercándolo de nuevo a los puntos de fuerza desde los cuales se proyecta el efecto que desea lograr. La técnica del “ritornello”, de la que hablé antes, sirve bien para este objetivo. Igual resultado se obtiene con escenas consecutivas que guardan gran similitud entre ellas. El cazador de “El punto”, tropieza en tres ocasiones distintas con serpientes y en cada caso se repiten los elementos de misterio y muerte que el cuento consolida en su final. Adquiere así la narración una particular densidad que tiene mucho que ver con las leyes clásicas del cuento que exigen unidad de acción, por un lado, y tensión narrativa, por el otro. Como lo quería Cortázar, la reiteración termina creando una particular atmósfera en los cuentos de Díaz Solís que, literalmente, “secuestran” al lector y lo sumergen en la psiquis de esos personajes que más que pensar suelen simplemente “sentir” su entorno (Cortazar: 1970).

Sería un error suponer que la concentración de la anécdota, gracias a la repetición, termina por empobrecer el relato. La intensificación de las líneas maestras en cada cuento abre el acceso a lecturas alternas y paralelas que el autor se cuida bien de sembrar. Para ello se sirve de ciertas escenas claves que, apenas bosquejadas, refuerzan el nudo del relato al tiempo que mantienen una cierta autonomía semántica y formal. A esto hay que añadir el ya mencionado tono poético de su lenguaje, cuya capacidad de sugerencia multiplica las posibilidades interpretativas del lector. En fin, Díaz Solís parecería haber comprendido a la perfección a Deleuze, para quien “la repetición entreteje los extremos más relevantes incorporando entre sí las diferencias.” (Deleuze:1988; 51) “Entre las Sombras” es un buen ejemplo de los efectos singulares que el narrador logra con la repetición. En este texto, una pareja, aparentemente de enamorados, desciende por una incómoda cuesta hacia el mar. Respondiendo a lo que parece ser la directriz lanzada por el título, ambos personajes se mueven “entre las *sombras*”. El la sigue a ella y va “detrás del cuerpo enlunado que entraba en las *sombras* (81)”. Hasta que ambos se dan cuenta de que “en la hondonada *ensombrecida*... Dos *sombras* trataban de ganar la salida precipitándose en la *oscuridad* sobre las piedras y las hojas secas (81)”. Y mientras contemplan la fuga de los otros, de la pareja que se sintió descubierta, “él le miraba el cabello rubio bajándole a la espalda en las *sombras*”, para luego seguirla “a través de las *formas oscuras* de las hojas y las *sombras* de las hojas (82) (todos los subrayados son míos). Si se quiere tener una idea exacta de la frecuencia con la que el narrador utiliza aquí el recurso “sombra”, piénsese que este relato no alcanza a las tres páginas. Pues bien, hasta aquí ha logrado con la utilización de ese recurso matizar en un cierto sentido la atmósfera y, mejor sería decir, el paisaje en el que

se mueven los dos personajes que encabezan el relato. Todo el efecto es absolutamente exterior y puede hablarse de un claroscuro que caracteriza el paisaje. Pero una rápida alusión al “pálido rostro ensombrecido (80)” de ella produce un vuelco en la percepción del relato. Descubrimos ahora que las sombras exteriores no eran más que una prefiguración de las sombras interiores en las que se debaten ambos personajes, porque “Ella también sentía la separación incómoda y buscaba como cegarla(83)”. Hasta que, casi para terminar el cuento, surge lo que parece ser el motivo del umbrío estado de ánimo de la pareja, “Y finalmente no me dijiste como se llamaba (83)”. El efecto reiterativo toca aquí incluso al tiempo mismo, puesto que las dos sombras que huyen —la pareja que se ha sentido descubierta— puede considerarse como una figuración de los dos personajes en un pasado sin conflictos, en el que las únicas sombras susceptibles de afectarlos eran las del paisaje. Resulta difícil medir hasta que punto esta utilización obsesiva de un solo recurso, la sombra en este caso, fuerza la imaginación del lector a explorar el campo semántico y, más específicamente, connotativo, que este recurso trae consigo. Para que sirva sólo como una muestra de las múltiples vías por la que esa lectura puede optar, traigo aquí a colación algunos de los conceptos que Sainz de Roble asocia con la palabra sombra. De los más de treinta que el diccionario ofrece, tomo sólo aquellos cuya asociación es menos evidente y que parecen expresivamente más importantes para el cuento en cuestión, son ellos: aparición, protección, defecto, apariencia, fortuna (Sainz de Robles: 1965). Basta revisitar el cuento, en el que una pareja entra en conflicto por la deslealtad de uno de sus miembros, para comprender cuan pertinentes para la lectura son cada uno de los conceptos aportados por Sainz de Robles. Está claro que la utilización de “sombra” en una sola oportunidad abre igualmente el camino hacia este tipo de lectura metafórica. El tipo de énfasis que Díaz Solís usa, sin embargo, evita cualquier riesgo de que el lector pase desapercibido sobre un foco de significación de tanta importancia para el relato forzándolo a multiplicar sus visitas al depósito semántico del concepto en cuestión. Bruce Kawin lo ha dicho espléndidamente:

Repeated enough, a word or idea or phrase or image or name will come to dominate us to such an extent that our only defenses are to concede its importance or turn off the stimulus completely (Kawin: 1972; 49-50).

En “Arco Secreto”, a excepción de la parte final del cuento, lo que se reitera no es una fórmula determinada; lo que se intenta en este cuento es la repetición de un efecto, y quizás de un concepto, que el lector debe madurar a lo largo de todo el relato para poder estar anímicamente a la altura de la catarsis final que ejecuta el personaje sobre el pequeño animal. La caracterís-

tica más palpable de David, personaje principal de “Arco Secreto”, es la de estar sometido constantemente a una formidable tensión. Para mejor transmitir tal estado de estiramiento anímico y nervioso, que amenaza con hacer crisis, el narrador ha elegido el elemento arco, quizás porque el arco es un símbolo de exorcismo, de expulsión que “elimina las potencias del mal lanzando flechas hacia los cuatro puntos cardinales”(Chevalier:1973).El texto comunica la tensión anímica del personaje por medio de una notable cantidad de acciones, reflexiones y fórmulas que conducen siempre hacia la idea de arco. La más ingeniosa de todas es la escena en la que David presencia cómo un gato da caza a un lagarto que “vibraba como untado de colibrí (27)”. El gato es aquí el arco a punto de disparar: “Agudo de sigilo el gato comenzó a encogerse, encogerse... Así estuvo el gato durante varios segundos, tenso, vigilante. De pronto estaba sobre el lagarto (27)”. La repetición del recurso “arco” en sus diversas variantes, carece en este cuento del objetivo rítmico de los ejemplos anteriormente estudiados. Aquí se trata sólo del enriquecimiento de la anécdota por medio de un proceso que recuerda el trazado de una espiral que superpone capas de significación a un signo previamente elegido. Por supuesto que la idea de ritmo no puede desecharse completamente. Lo que no hay aquí es el ritmo melodioso de la forma. Existe, en cambio, un ritmo intelectual que atrapa y domina al lector —con ese dominio al que se refería Kawin. El gato es pues el arco en “Arco Secreto”, pero también en el interior de David “los impulsos tendían seguros sus arcos innumerables(26)”; y, por su parte, la mujer con la que inicia un romance en el campo petrolero donde trabaja, percibe a David “varonil y alerta, tendido en la sombra como un arco esbelto (36).” El propio David se identifica con el gato que atrapa el lagarto. Entre él y su jefe, al igual que un arco voltaico, se establece “una corriente de repulsión cada vez más alta (33)” que va de un escritorio a otro. Por esa causa, David imagina que, al igual que el gato, él mismo “de pronto saltaba sobre el otro, y las manos duras como garfios que volaban al cuello blanduzco y apretaban, apretaban, hasta el límite (33)”. El simple imaginar, por supuesto, sólo alimenta la tensión en David. La escena, entonces, se repite otra vez al final, y en esta ocasión el David-arco-gato repite el ritual de muerte, anteriormente ejecutado por el gato, descargándose en un pequeño animal que vuela en su habitación sobre el cual “el hombre salta y se encorva (40)”.

Un rasgo sobresaliente del estilo de Díaz Solís es el uso, en la organización de su discurso narrativo, de procesos que corresponden a ciertas figuras retóricas. En particular la metáfora, pero también la metonimia y la sinécdoque, le sirven para transpolar algunos elementos integrantes de sus cuentos, especialmente objetos y animales, desde el ámbito de significación

reducida de lo real a otro menos concreto pero significativamente más amplio. Estas figuras apuntan directamente a la esencia de ciertos seres que aparecen en los cuentos, esencia a la que el narrador otorga especial complejidad, merced a la utilización de estas figuras retóricas. Veamos un ejemplo: en “El niño y el mar”, el pequeño personaje va, al menos enunciativamente, a la caza de cangrejos y, efectivamente, logra capturar un par de ellos antes de que se produzca la escena que realmente da sentido al cuento: el forcejeo del niño con un cangrejo oculto en una cueva al que en definitiva no logra atrapar. Pero llegados aquí, lo que se suponía un cangrejo trasmuta su esencia por arte de la metáfora, y en lo sucesivo será “la dura cosa viva (12)” que se mueve dentro de la cueva en la que se ve acosado por la caña que manipula el niño. El procedimiento se repite con la misma fuerza tanto en “Arco Secreto” como en “El punto”. En “Arco Secreto” la metáfora se usa en forma simultánea con la sinécdoque para dotar al animal que vuela en el cuarto de David de un halo de misterio e irrealidad. Lo que parece ser un murciélago, como se dijo, no llega nunca a nombrarse de tal modo. Sabemos, sí, que se asocia con el murciélago por puntos de contacto tan evidentes como el hecho de que “abre los ojos de rata de ojos de pájaro (40)” y porque muestra “los dientecillos de pez(41)”. En “El punto”, el cazador, apostado en su parapeto, ve un animal, que es una “cosa viva cuidadosamente callada y quieta (107)”. Igual que en “Arco Secreto” esa cosa viva no se identifica con exactitud; se mantiene en un plano de indefinición que favorece el propósito del escritor de suspender su relato a media agua entre lo real y lo simbólico. El proceso metafórico impulsa un ritmo gradual de percepción de la cosa descrita o del hecho narrado que oscila entre la esencia y la apariencia, entre lo concreto y lo abstracto, entre la causa y el efecto. Se trata, como puede deducirse de los ejemplos citados, de una variante de la técnica de la repetición a la que Díaz Solís es tan afecto. La gradualidad con la que se amplía el campo semántico que emana de esos objetos o animales, se construye reiterando alguno de sus rasgos al tiempo que se añaden otros nuevos. Sintácticamente hablando, aquí el escritor hace uso nuevamente de la anadiplosis. En cambio, en lo que a la significación se refiere, estamos nuevamente frente a la espiral a la que hacíamos referencia antes. De hecho, algunos cuentos, “Arco Secreto”, “El niño y el mar” y “El punto” entre los más evidentes, parecen contruidos como si se trataran de un círculo en el cual todas las fuerzas se concentran, pero no viajando en línea recta desde la circunferencia hasta el núcleo, sino como si viajaran en una voluta desde la línea más exterior del círculo hasta el justo medio.

Otra modalidad de la repetición en Díaz Solís es aquella que reitera, de un cuento a otro, ciertos procesos interiores, psíquicos de sus personajes. Se

trata, en muchos casos, de un viaje a la profundidad del yo complementado con lo que he querido llamar el proceso de disociación de la naturaleza. Y es que estos personajes sufren con frecuencia un verdadero extrañamiento de su entorno, marcado éste, a su vez, por el aislamiento y la soledad. En “El niño y el mar”, el niño “se quedó quieto un rato, separado del mundo que estaba detrás de la duna (7)”. En “El Punto”, el cazador “se ve solo en el bosque y siente agudamente que es distinto de todo lo que lo rodea (102)”; en “Arco Secreto”, David “Quieto frente al paisaje, se había sentido solo, separado, concreto en el aire (21)”; y en “Cachalo” el muchacho “dejó de ver las cosas de alrededor y sólo oía el ruido del agua (114)”. Por si no bastase el testimonio sensorial de los personajes, Díaz Solís refuerza el recurso, dándole, específicamente en “El punto”, una dimensión lingüística caracterizada por la imposibilidad del lenguaje para aprehender el mundo. Como si se pretendiese acrecentar aún más la soledad de esos personajes, abandonados en medio de una naturaleza cercana pero inaprehensible, se inutiliza el más inmediato instrumento del hombre para apropiarse del entorno, es decir: la palabra.

Y entonces, oyendo el ruido de chicharras, sin querer se pone a formular en la mente cómo es realmente ese ruido, ese canto de las chicharras, y recuerda haber oído que las chicharras estridulan, pero esta palabra no le oculta el ruido que está oyendo, no lo sustituye, se queda separada, sin conexión con lo que oye, y no se siente satisfecho (104).

De modo que hay un proceso de interiorización de los acontecimientos a través de este fenómeno que, espasmódicamente, sufren los personajes. Estos se disgregan, por momentos, frente al paisaje como si efectivamente se incorporaran a él y subsiguientemente se recogen nuevamente sobre sí mismos en un proceso de explosión y cohesión que marca un ritmo narrativo ligado a la biología de estos personajes. El procedimiento resulta factible porque al paisaje se le asigna un valor similar al del mundo interior de los humanos. Ya vimos en capítulos anteriores cómo, específicamente en “El Punto”, la naturaleza es percibida y conscientemente asociada por el personaje con el ámbito religioso de una iglesia. Otro tanto sucede en “Cachalo” donde el niño termina estableciendo una relación con el paisaje que induce a pensar en un mundo recién creado o en todo caso visto de nuevo como si se tratase de un sueño:

Miró vagamente hacia el campo, solicitado por la soledad, y vio el valle en la claridad de la mañana, la luz del sol en el flanco de los cerros, las hileras de repollos en las vegas del río, el camino solo, todavía en la sombra de los taludes rojos (116) .

El estado de duermevela, de realidad imaginada, de estadía a medio camino entre lo real y la imaginación, que con tanta frecuencia afecta a los personajes de Díaz Solís, estado al que he denominado de disociación de la naturaleza, coincide espléndidamente con el estado de “ensoñación” definido por Bachelard.

...la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y del lugar, el soñador de ensoñación sabe que es él quien se ausenta, él, en carne y hueso, quien se convierte en “espíritu”, un fantasma del pasado o del viaje.(Bachelard: 1982; 226-7)

Volviendo al inicio de este artículo, diríamos que la repetición de elementos verbales actúa como una fórmula mágica para inducir este estado de ensoñación que de tal modo caracteriza a los personajes de Díaz Solís. No otro parece ser el propósito de repetir la frase que alude al ruido del agua en “Cachalo”, o al color verde en “Arco Secreto” o, en fin, y para sólo referirnos a tres casos, a la profusión del elemento “sombra” en “Entre las Sombras”.

La repetición del elemento agua, por otra parte, parece ser en estos relatos el vehículo de transición al espacio de la ensoñación, y con ella al de los significados ocultos. Bien sea que se presente bajo la forma de mar, río, estanque o pantano, su influencia es determinante en el desenvolvimiento de la anécdota y el desvelamiento de los simbolismos. De hecho, el agua en sus distintas formas puede ser el gran unificador en los cuentos de Díaz Solís. Si se observan los elementos animales que el cuentista incluye en sus relatos se nota que se trata, en casi todos los casos, de criaturas marinas o ligadas al mar. Así sucede en el caso del cangrejo de el “El niño y el mar” o del corroncho en “Cachalo”. En el caso de la serpiente, presente en “Ophidia”, “El punto”, “La Esfinge” y “Crótalo”, se debe resaltar ya su carácter ambiguo de animal cuyo habitat es indiferentemente la tierra o el agua.

Digamos para concluir que la repetición, en cuanto rasgo distintivo de la prosa de Díaz Solís, asume diversas formas y alimenta variados procedimientos. La repetición en estos cuentos afecta el estilo del escritor por medio de su incursión en la sintaxis y el ritmo, condicionando así, desde la lengua, la forma toda de estos relatos. Los contenidos, a su vez, influyen sobre el plano formal a través de la repetición de valores semánticos y simbólicos asociados, bien sea con palabras o frases aisladas, con situaciones o procesos anímicos de los personajes o, en fin, con la repetición enfática y exhaustiva de ciertos elementos, como es el caso del agua.

Notas:

* En lo sucesivo todas las citas de Díaz Solís se tomarán de la edición de *Ophidia y otras personas* de 1968.

Bibliografía:

- Bachelard, Gaston. *La Poética de la Ensoñación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Balza, José en Díaz Solís, Gustavo *Ophidia y otras personas*, Caracas: Monte Avila, 1989.
- Chevalier Jean et al. *Dictionnaire des symboles*. París: Seghers, 1973.
- Cortazar, Julio: “Algunos aspectos formales del cuento” en *Revista Casa de las Américas* 60 (Edic. esp. aniversario 1960-1970): 115-126.
- Deleuze Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar Universidad, 1988.
- Gili Gaya, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*, Madrid: Istmo, 1993.
- Guzmán, Ana Teotiste. “Gustavo Díaz Solís: la cotidiana epifanía del silencio” en *Imagen: Caracas*, octubre 1993, No. 100-99.
- Hemingway, Ernst. *The Old Man and The Sea*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1952.
- Jiménez, Juan Ramón. *Páginas escogidas*, Madrid: Ed. Gredos 1958.
- Kawin, Bruce F. *Telling It Again and Again, Repetition in Literature and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- Nicolas, Abraham. *Rhythm On the Work, Translation and Psychoanalysis*, California: Stanford University Press, 1995.
- Sainz de Robles, Federico. *Diccionario español de sinónimos y antónimos*. Madrid: Aguilar, 1965.
- Sambrano Urdaneta, Oscar. “Los Cuentos de Gustavo Díaz Solís” prólogo a Díaz Solís, Gustavo. *Cinco Cuentos*, Caracas: Asociación de Escritores Venezolanos, 1943.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*, France: Editions du Seuil, 1970.
- Díaz Solís, Gustavo. “Su manera de ser cuentista” en Pardo J. Isaac y Sambrano U., Oscar (coords). *Rómulo Gallegos, multivisión*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1986.