



ORALIDAD Y ESCRITURA EN LA NARRATIVA VENEZOLANA: ARMAS ALFONSO, CHIRINOS, YRADY, INFANTE

Jesús Puerta

"Impondría la siguiente innovación en la novela: antes de comenzar el diálogo tendería siempre un pentagrama sobre mi página: a la izquierda, como de costumbre, clave y compás, y abajo el texto: lo mismo que para el cuento. Con un poco de solfeo que supiera el lector no tendría sino que tomar el libro en la mano izquierda, llevar el compás con la derecha canturreando, y listo!"

Teresa de la Parra

Habla y escritura son universos que se replican. Dos tipos de memoria, dos maneras de recordar: voz y letra. Dos sentidos, dos órdenes de sensaciones por donde llegamos al mundo: oído y vista. Casi como decir vida y muerte.

“La letra mata, la voz vive”: ésto se ha dicho. También “En el principio era el Verbo”, no sólo para evidenciar el largo asombro del hombre ante el misterio del lenguaje, el objeto material más metafísico, sino también para establecer un orden nítido de primacía, ratificado mucho después por De Saussure.

La escritura sigue o persigue al habla; el verdadero lenguaje es el hablado. La letra es el significante de otro significante, sin tener en sí y por sí la presencia del bien supremo del significado, poseído única y supremamente por la palabra hablada.

Este servicio de la letra a la voz, genera literatura. Literatura viene de letra. Aunque la etimología es la voz de un origen perdido, es también una persistencia. Una marca que el uso no ha terminado de borrar. De allí la disonancia en la noción de “literatura oral”. Autores como Walter Ong y Daniel Mato, éste en Venezuela, ya han desarrollado sus objeciones desde perspectivas diferentes. Para Ong, cada “tecnología de la palabra” tiene consecuencias propias en la mentalidad humana misma, en sus categorías de pensamiento, en la configuración de la memoria, en la organización del saber. Daniel Mato, por su parte, señala el obstáculo epistemológico que constituye el término de marras, al excluir del campo visual del investigador el complejo de componentes gestuales, comunitarios, interactivos de la narración oral, al “matarla” en unas transcripciones que registran, en el mejor de los casos, tan sólo la versión lingüística posible en ese momento dado, sin siquiera advertir los códigos paralingüísticos auxiliares: tonos de voz, inflexiones, etc., todos ellos echados de menos en la escritura por Teresa de la Parra en el fragmento que sirve de epígrafe a esta ponencia.

En todo caso, un hecho relevante con que se consigue todo investigador de la literatura es esa fascinación, persecución o servi-

cio, de lo escrito respecto de lo hablado. Es la escritura del habla en nuestra literatura.

Angel Rosenblat indica "a través de toda nuestra tradición hispánica, ha habido una impresionante cercanía entre lengua literaria y lengua popular. Prescindiendo de ciertas corrientes que se suelen llamar barrocas o preciosistas, y que se dan intermitentemente en toda nuestra historia literaria -el escritor tiene el derecho de huir de la expresión manida y forjarse una lengua del arte-, parece que la corriente más visible es cierto realismo o popularismo lingüístico, que ha dado obras tan representativas como las novelas de caballerías, el romancero, el teatro clásico, el Quijote, la novela de Galdós. Escribir como se habla ha sido ideal del español desde Juan de Valdés hasta Unamuno. Y aunque ese ideal es en realidad inalcanzable, vale como ilusoria meta de aproximación" (1977; 157).

El destacado filólogo dice lo propio al referirse a la literatura latinoamericana en español. Luego hace un seguimiento de esta tendencia en sus diferentes etapas. Pero ya ha sentenciado la imposibilidad de esa reproducción del habla por la escritura.

Nosotros nos concentraremos esta vez en algunos aspectos de la obra de cuatro autores venezolanos que han intentado recoger el habla de ciertas regiones: Alfredo Armas Alfonso, Clarines y los llanos orientales; Benito Yrady, Margarita, el Tigre, la sabana de Guanipa, Puerto España; Angel Gustavo Infante, los cerros caraqueños, y Orlando Chirinos, la sierra de Falcón. Como veremos a continuación, esa actitud ancilar respecto al habla popular regional tiene consecuencias, no sólo lingüísticas, lexicales o sintácticas, sino también temáticas y compositivas, en la cosmovisión misma

que trasuntan sus relatos. Es como si el habla comunicara a la escritura mucho más de lo evidente. Además del signo, la palabra, todo un mundo está involucrado.

La importancia que en la obra narrativa de estos autores tiene el habla regional, la referencia a paisajes determinados, a tradiciones y tipos populares claramente localizables en la geografía, pudiera hacer pensar que nos encontramos con un resurgimiento del criollismo, del regionalismo y hasta de la crónica costumbrista. Pero si examinamos más de cerca la poética de estos narradores, comparándola con la de escritores como Urbaneja Achelpohl, Gallegos o Rafael Mendoza, nos conseguiremos con que es completamente diferente.

La narrativa regionalista está marcada por la distancia entre objeto y sujeto establecida por el positivismo. Esto se manifiesta en la distancia del narrador, y con mayor precisión, del lenguaje del narrador, respecto al de los personajes, extraídos de una realidad local o "pintoresca", típica. En las narraciones de Urbaneja Achelpohl o de Gallegos, hay dos lenguajes: uno, "literario", manejado por el narrador, utilizado para la diégesis de la historia; y otro, completamente diferente, que pretende reproducir la oralidad propia de los personajes, el cual viene a ser el objeto mostrado, conocido desde el exterior por el sujeto. El simple hecho de destacar la "tipicidad", el carácter alegórico que alcanzan los personajes en los cuentos de un Urbaneja Achelpohl o un Gallegos, por ejemplo, muestra, más que una intención, una forma de conocer que por su misma estructura impide construir la profundidad de un personaje más allá de su actuación, que además corresponde al esquema de un prototipo: la civilización y la barbarie, el pueblo venezolano, el "típico" llanero, etc.

En cambio, hallamos en la obra de Armas Alfonso, Yrady, Chirinos e Infante, un narrador que asume el lenguaje de una comunidad, determinada en tiempo y espacio, pero no necesariamente "típica", en el sentido exterior, "folklórico" o pintoresco del término. En todo caso, si alguna representación tenemos por delante, es la del hombre o el mundo mismo, pero desde una perspectiva diferente, según la cual la recuperación del tiempo a través de la memoria y, en consecuencia, la estructuración de la historia, responde a ciertas características extrañas a la de la linealidad de la escritura.

Walter Ong, en su *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1987) ya ha señalado, como hemos dicho, las diferencias entre las mentalidades de las culturas orales primigenias, y las de las que conocen la escritura. El "estilo oral" es identificable por su carácter acumulativo, coordinativo y paratáctico, en contraste con las posibilidades de derivación lógica y subordinación sintáctica, que ofrece la escritura. En lugar de manejar los términos uno a uno para lograr combinaciones con pretensiones de novedad, el "estilo oral" gusta de las fórmulas, los lugares comunes y las reiteraciones. Para él no existe, aparte de que no conviene, la originalidad, puesto que sus rasgos se encuentran en función de preservar una memoria colectiva, un saber tradicional. El recuerdo, siempre obligadamente fragmentario, se sirve de objetos o lugares "marcados" por el grupo. Porque, y este es otro rasgo psicodinámico, la oralidad se basa en la participación y la identidad, más que en la abstracción o el análisis. El razonamiento oral es más adecuado para agrupar y unir elementos en una situación determinada, una fiesta, una guerra, una labor, que para separar, analizar o abstraer las partes o aspectos de un objeto.

Además, los acontecimientos son recordados en sí mismos y

sin una relación necesaria con los otros. Su orden cronológico tiende a perderse, quedando los grandes conjuntos narrativos a disposición de las distintas "versiones" que el narrador elabora al combinar, siguiendo los dictados de su corazón o de las circunstancias, las astillas que han quedado del pasado.

La voz colectiva de un pueblo o, mejor, de una familia, en *El osario de dios* (1991) de Alfredo Armas Alfonso, o en *Adiós gente del sur* (1990), de Orlando Chirinos, obedece a los rasgos psicodinámicos de la oralidad, cuando es desatada por viejas fotos amarillentas, canciones, deteriorados documentos notariales o lugares marcados por la saga familiar que el narrador va recuperando fragmento a fragmento. Lo más reciente se asocia a lo más antiguo, hasta que, en definitiva, se pierde el orden cronológico, y hasta la noción misma de tiempo. Cada una de las pequeñas narraciones, que en su tejido conforman la novela, parece estar transcurriendo siempre y desde siempre, dispuesta a reproducirse cada vez que el narrador entra en contacto con la marca mnemotécnica del sitio o el objeto. Los bucles de este tiempo fragmentario, pero a la vez fuertemente trenzado, giran en torno de cada personaje, como fijándolos en una circunstancia, mínima, concentrada, como si ellos mismos fuesen otras tantas marcas mnemotécnicas dispuestas a activar la memoria colectiva. Ya no se trata de la "tipicidad" positivista del criollismo, el regionalismo o el costumbrismo. El signo se enriquece hasta adquirir la inagotabilidad de un símbolo, siempre nuevo y distinto en sus relaciones y significaciones. *El osario de dios* reúne la extrema economía del lenguaje, el principio acumulativo del "estilo oral" que rige la sucesión de los capítulos, la concentración extrema en relatos de cálidas reverberaciones poéticas, en la reconstrucción de la historia de un pueblo que, como es sabido, siempre es inagotable.

En **Adiós gente del sur**, así como en los cuentos de **Última luna en la piel** (1979), **Oculto memoria de ángel** (1985) y la novela **En virtud de los favores recibidos** (1991), la narración de Orlando Chirinos está encendida por la nostalgia del Paraíso Perdido, la conciencia de la Caída y la desesperación de lo irrecuperable. Nada que ver con la distancia burlona del costumbrista, la intención pedagógica o cognoscitiva del regionalista o el criollista. La voz narradora es colectiva. Cada personaje releva al otro en la dolorosa tarea de intentar recoger mediante pellizcos en las cosas, en los lugares, en los documentos, en las canciones, una reliquia, un trozo de la felicidad del pasado irrecuperable.

Podría leerse **Adiós gente del sur** como la historia de la decadencia de los pueblos de la sierra falconiana, por efecto de los desplazamientos demográficos ocasionados por la explotación petrolera. Pero la saga familiar de los Trinchado, además de convertirse en símbolo de la disolución del pueblo, deviene en obsesión del caído: Gregorio. El deterioro, la pérdida, la decadencia colectiva está contenida en el proceso de hundimiento del personaje. El referente sociológico o histórico se torna impertinente ante la dimensión humana de lo que nos muestra Chirinos. Hay un dolor resonando en cada palabra recuperada del léxico local, de extrañas, para nosotros, morfologías: amarguidad, encurruja, vívico, sangroso, ensombricándolas, aprisado, madruguizado, acuídico, vespertinando, tronido, flumbeando, taranto, encuerna y burliza.

El impacto social, demográfico y humano, de la explotación petrolera también aparece en los relatos de Benito Yrady reunidos en **Fabulaciones**. Esta vez el paisaje es un tanto diferente: Margarita, El Tigre, la Sabana de Guanipa, Port of Spain. Relatos de explosiones de estaciones petroleras, de marineros

convertidos en obreros de los fosos, de prostitutas (Milagros Mata Gil en el prólogo de *Fabulaciones* destaca la presencia de las voces femeninas en la narrativa de Yrady) recoge la disolución de un mundo invadido por los inmersos insectos metálicos de los fosos del oro negro. Esta vez no es la nostalgia y la desesperación el timbre de las voces; sino la rabia y la indignación. Pero la expresión no toma el camino de la denuncia. Las voces colectivas y anónimas que registra Yrady se yuxtaponen, se abigarran, en textos concentrados, donde sobran los signos de puntuación para captar el libre curso del habla que, a veces se contorsiona para dar cuenta de un sustrato mítico, como en las "historias": la del "cielo inexplorado", "la maraca perforada", "del pájaro de co-pete escarlata" y del "caballero pudiente", o en los mismos relatos de "Zona de tolerancia", donde la exposición de circunstancias de reclutamiento del personal obrero a los campos petroleros se ven tachonadas por referencias y presencias legendarias. Los cuentos se cierran en estructuras circulares, como en "Traganíquel", donde se incorpora al mundo de la oralidad los signos de la industria cultural: nombres en inglés, canciones, ídolos pop.

El mismo recurso lo hallamos en las obras de los otros tres autores, incluso en Armas Alfonso, quien no duda en reproducir la letra del tango "Volver" como un capítulo de su *Osario de dios*, resemantizándolo en el marco de la estructura de su novela. Para Orlando Chirinos las letras de ciertos boleros tienen la misma función de objeto marcado para activar la memoria. Ya en Yrady estos referentes forman parte del delirio (la de Catalina la O en "Traganíquel") de la nueva realidad violenta que se ha impuesto definitivamente, borrando las marcas del pasado, ya irrecuperable incluso para el recuerdo.

En los dos libros de Angel Gustavo Infante, *Cerrícolas* (1993, segunda edición) y *Yo soy la rumba* (1993), sobre todo en esta última novela, los signos de la industria cultural, sobre todo de la música caribeña, son elementos central para el lenguaje y la estructuración del texto. Incluso la novela misma incluye su propio estudio crítico: un capítulo está dedicado a caracterizar una presunta tendencia literaria que gira en torno al son y la rumba, desde Nicolás Guillén, pasando por el puertorriqueño Sánchez y el colombiano Andrés Caicedo, hasta el venezolano Denzil Romero.

En *Cerrícolas* la escritura registra la voz colectiva del barrio caraqueño. El lenguaje muestra su viva actividad recreadora que incorpora desde graciosas variaciones morfológicas ("federica" por fea), giros radiales ("libre de culpa, quiso rehacer su imagen"), hasta novedades lexicales, inspiradas a veces en ingeniosas metonimias y metáforas. Oraciones cortas. Los múltiples narradores de Infante se revelan logrando el efecto de una cámara que capta un mismo momento desde distintos aspectos, o retrata en rápido desenvolvimiento de un percance. A pesar de su libertad, lograda seguramente con un largo trabajo de refinamiento, el lenguaje logra adecuarse a las pausas de los signos de puntuación, utilizándolos además para marcar un ritmo y una respiración adecuadas. Son relatos aptos para ser leídos en voz alta.

Leyendo las obras de Armas Alfonso, Orlando Chirinos, Benito Yrady y Angel Gustavo Infante, en ese orden, tenemos la impresión de asistir a la representación de la evolución de un mismo personaje colectivo: el pueblo venezolano. De las referencias a las guerras civiles del siglo pasado, los relatos de los antepasados, de los antiguos personajes del pueblo de Clarines, en los libros de Armas Alfonso, pasamos a la saga familiar desarrollada por Orlando

Chirinos, donde el viejo terruño decae, se va despoblando, es abandonado, como si una maldición hubiese caído sobre él y sus gentes, agobiadas por la dolorosa nostalgia del paraíso. El campo petrolero, el destino de esa migración sentida, espacio de los desconciertos, del idioma extraño, del delirio incomprensible en que los signos de la industria cultural se aglomeran cavando en el miedo mismo, lo hallamos en Benito Yrady. Finalmente, como cerrando esta epopeya familiar, personal y nacional, llegamos al cerro de Angel Gustavo Infante, nuevo habitat del desarraigo que intenta inventar una nueva pequeña patria, un nuevo reino, echar raíces otra vez, mediante un lenguaje propio.

Nuestra lectura encuentra un correlato entre los temas, las estructuras compositivas y los despliegues lingüísticos, de las obras de los autores mencionados. La escritura, al registrar la fluida memoria de una oralidad regional, fija los restos de su mentalidad basada en el habla. La fragmentariedad, la acumulación, los giros peculiares, la caracterización de los personajes a través de situaciones al margen del tiempo, la activación del recuerdo a partir de motivos como lugares, objetos, viejos documentos, canciones; la serie de relevos de muchos narradores o la omnipresencia de una voz colectiva que va construyendo una interioridad en la cual coincide la búsqueda de la identidad individual y la de grupo; aún esta escritura, sierva de la palabra, añora el conjunto de circunstancias que precisan a la oralidad. Entre ellas, esa música que Teresa de la Parra deseaba captar mediante un pentagrama debajo de sus textos. Pero "no hay mal que por bien no venga": la escritura, más allá de cristalizar y preservar la expresión única, la proyecta hacia la universalidad.