

CONFERENCIA

Voces y escritura en *Viejo* de Adriano González León*

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca
barrionu@usal.es

Cuando en 1968 Adriano González León (1931-2008) obtuvo el premio Biblioteca Breve por su novela *País portátil*, la narrativa latinoamericana del momento transcurría por la década de su afianzamiento definitivo. La novela de González León no pasó desapercibida por la perfección de su técnica, por su trabajo formal y expresivo que encubría una temática de violencia sociológica realizada a través de la historia de un guerrillero urbano, Andrés Barzarte, que en un esfuerzo de memoria entrelazaba la vida familiar y la historia venezolana en las veinticuatro horas en las que atraviesa la ciudad de Caracas en cumplimiento de una misión.

Pero tras la anécdota política y social lo que nos queda hoy de *País portátil* es, por encima de todo, la conciencia de hallarse ante un clásico de la novela de aquella década, y ello se sustenta muy en especial, en el hecho de que el novelista hizo valer su escritura, su lenguaje. Por eso nada más justo que el juicio de Orlando Araujo que afirmaba que la clave de *País portátil* está en el lenguaje, ya que su construcción exigía “una conciencia lingüística y una versatilidad en el dominio del habla que permitieran al autor sus variantes con el lenguaje culto en todas sus degradaciones”.

Todo esto conviene recordarlo ahora, al leer su reciente novela, *Viejo* (1994), aparecida el año pasado a tanto tiempo de distancia de la primera. La poesía, la crónica y la narrativa corta han ocupado este paréntesis: la poesía en *Damas* (1979) y *De ramas y secretos* (1980); la crónica poemática en *Del rayo y de la lluvia* (1981). A lo que se añaden importantes compilaciones de cuentos, *Las bogueras más altas* (1959), *Hombre que daba sed* (1967) y *Linaje de árboles* (1988). Estos dos últimos títulos justificaron a su autor un relevante lugar en la narrativa corta venezolana.

Viejo es también, como la precedente, una novela de voces, es decir, de una voz que contiene otras voces, de un presente que incluye otros presentes, u otros pasados, reales o imaginados. Pero sorprende desde su mismo comienzo, su tremenda cargazón lírica, un lirismo doloroso que aflora desde el centro mismo del tema: la vejez, o el transcurrir del tiempo reflejado en los seres, en este caso personalizado en un protagonista que acepta, entre la queja y el recuerdo, los condicionantes de su estado: “Me siento viejo. Decaído. Ayer tuve la certidumbre y hoy me pongo a contarlo. Saberse viejo no es fácil. Sobre todo, porque nunca quiere saberse. Pero la verdad llega con unas lucecitas que nos acribillan los ojos. Con un aleteo. Con unas cortinas que se descuelgan en el cielo. Si esto se cuenta, dicen que es la locura”. Desde estas líneas que dan comienzo a la novela, el leitmotif de la vejez conforma la espina dorsal y el primer tema de la obra pues sustenta todos los otros temas, todas las otras voces. Siempre recurrente, la vejez es fealdad, aislamiento, insomnio, dolor, aflojamiento de los sentidos, torpeza de movimientos, males y deformaciones, decrepitud, soledad, cercanía de la muerte, o como sintetiza en esta sola frase: “Un viejo sabe que ya no parece bien (11). Y sin embargo la disminución de los sentidos proporciona un diferente modo de oír y de ver: “de oír cosas que los demás no oyen”, de “ver otras cosas que los demás no ven” (12), porque “Ponerse viejo es perder la memoria. Pero es también ensartar otras visiones” (13). Es aquí donde se engarza el segundo tema de la novela, --tan importante que domina progresivamente al anteriormente citado--, el de la escritura, porque serán las “visiones” las que suplantarán la memoria perdida y propiciarán la presencia del que se convierte en tema esencial de *Viejo*: la historia de alguien que escribe un texto. “Quiero contar lo que me pasa” (14) nos dice el narrador, en la conciencia de que la vejez es “la vida vuelta pedazos” (14) pero que también “es necesario inventar, porque si no la enfermedad en serio se lo va comiendo a uno. La enfermedad no, la soledad, vamos a nombrarla sin miedo” (32). Por esta razón también más adelante reconocerá que “apenas soy

*Presentación, inédita hasta la fecha, de la novela *Viejo* en Cátedra de Poética Fray Luis de León de la Universidad Pontificia de Salamanca, coordinada por Alfredo Pérez Alencart, dentro de un homenaje a Adriano González León que se celebró, con la presencia del autor, los días 14 y 15 de junio de 1995.
Orlando Araujo, Narrativa venezolana contemporánea, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, p. 223

este que les está contando historias” (90). La escritura es por tanto un objetivo, hay que escribir para alejar el vacío, tal vez para intentar comunicar, y comunicarse, aunque sabe que “ya... No viene nadie” (17), “No vino ... No vendrá nadie hoy” (28), hay que escribir para abrir agujeros (32) a pesar de que se llegue a la convicción de que no existe un lector, de que es imposible la relación, porque “El único lector de todo esto soy yo. Es al único a quien tengo que rendirle cuentas” (31), en palabras que combinan la desesperanza y la impotencia.

Adoptado este punto de vista narrativo, lo que se escribe depende de ese sujeto, está condicionado por él, y la escritura, si puede servir como antídoto, se descuelga en recuerdos, pero también en invenciones, hasta tal punto que recuerdo e invención se doblan, se entremezclan en el seno del continuo monólogo que es la textura de *Viejo*. Crear historias, y aun personajes, es el consuelo del propio estado y por eso confiesa que “Ese marinero solo lo veía yo así. Lo veía junto a otras cosas para calmarme las ganas de viajar” (15). Será precisamente la figura de ese muñeco vestido de marinero, que atravesó el océano en el baúl de la tía Ermelinda, el fetiche que origine una de las historias más fantásticas y contundentes de la novela. Pero la memoria de la vejez se despliega también en el recuerdo del amor adolescente y en las evocaciones familiares.

Es evidente que estas invenciones no ocupan los mismos planos y que constituyen otras tantas voces asumidas por el protagonista, ya que tan sólo a él escuchamos de continuo, tan sólo a través de él sabemos de sus problemas y de sus inquietudes. Podemos observar que en un plano del pasado reciente aparecen dos figuras que ocupan y complementan su vida actual, la de Joaquín y la de Elodia. Joaquín, amigo y doble del sujeto narrativo, cobra vida y entidad en la absurda situación de su diálogo con el hombre del cartel que fuma un cigarrillo. Objeto de sus confidencias, Joaquín desvela su frustración de oficinista mediocre que intenta poner algo maravilloso o insólito en la vida. Solitario y soñador, exista realmente, o tan sólo en la imaginación del narrador, --es lo de menos--, porque la ambigüedad lo construye como su espejo, en un doble eficaz con parecidos problemas a los que debió tener en su época activa; por eso no es extraño que se introduzca la duda: “Él dijo que le provocó hablarle. ¿O sería yo el que hablé y estoy metiendo a Joaquín en este asunto?” (72), y que en el fondo todo desemboque en el único reconocimiento de la necesidad de inventar en pugna con el aislamiento y soledad. Frente a Joaquín, Elodia es la conexión con lo tangible de la vida; su fealdad la humaniza así como su don mágico la conecta con la tierra, porque si Joaquín introduce el rasgo fantástico, la necesidad imaginativa que se escapa por la fisura de lo cotidiano, es el personaje de Elodia el que en el pasado próximo da paso a la introducción de lo maravilloso, buen ejemplo de ello es el diálogo que mantiene con el Diablo, o la imagen entregada por el propio sujeto narrativo: “Camina como un duende o un espanto. Arregla todo muy rápido. Nunca se queja. Debe tener algo, en verdad. Algo le echaron. Algo le hizo el Diablo. Pero le dejó el alma buena” (98). También ella lo relaciona con la necesidad de lo cotidiano, con la implacable supervivencia, con la dependencia de lo físico, traducido en los ineludibles quehaceres domésticos. Es de notar que estos dos personajes que podrían haber introducido el diálogo en la novela, no son sin embargo entidades tangibles; dominados siempre por la perspectiva y el punto de vista del narrador, el lector depende de ese único punto de vista para su valoración y, al mismo tiempo, ese narrador nos da muestras de su poca fiabilidad: “Hace días que no te veo y se me han olvidado algunos detalles. A lo mejor jamás te has metido en tratos con el Diablo. Ni te has metido en tratos con Dios. Tú estás sola, Elodia. Tú eres tan sola como yo”, dice, usando con intención el verbo ser en clara alusión a la esencia.

El pasado remoto tiene en la novela varios niveles que no es posible ofrecer cronológicamente, ya que la memoria del sujeto actúa sin orden y las invenciones contaminan los restos de lo real. En el fondo qué fue lo que pasó poco importa, tan sólo importa el proceso de lo que se escribe, de lo que se inventa y se recrea, y las historias en forma de voces que nos llegan convertidas en escritura, cuyo fin es alejar el vacío presente con una parte de lo que se tuvo. Y en realidad de eso se trata, de llenar las fisuras de lo real con invenciones. Diversos tipos de historias avanzan en el texto ocupando, antes de llegar al monólogo final, gran parte de las páginas de la novela. Pero es perceptible que la mayoría tiene que ver con ese vértice del recuerdo que es la historia del primer amor adolescente, ese amor cuya figura “se me pierde allá, muy lejos, detrás de unos árboles y una cerca de alambre con la torre del pueblo en el fondo” (26). Esa necesidad propicia la primera invención, la más continuada y larga, que es primero un pensamiento --la cursiva que impone el escritor delata su procedencia-- en donde es delineada la efigie impresa de la muchacha, “Vista desde la ventana, ella es más luminosa que un diamante en el pico de un ave. Desde la ventana, en el cartel, ella se ve tendida sobre la arena, con la pierna izquierda hacia el sol” (33), y así penetra en el otro lado del espejo, componiendo la historia en la que la joven se relaciona con un capitán de barco, con un fondo nada claro, pues se conjuga el contrabando y diversión. Que la historia no es pura invención para ese sujeto narrativo lo evidencia su presencia (“Yo iba en ese viaje y no quise bajar a tierra. Por eso me enteré de que el asunto era más complicado. Y el capitán no era sólo un divertido jefe de crucero turístico, sino que buscaba unas joyas y un plano” 36) y también su interés: “Todo lo demás lo puse yo cuando escribí mi diario de viaje y lo transcribo ahora no sé si aumentado por segunda vez, con alguna vacilación en los colores” (37). Advertimos que la necesidad de viajar convierte al sujeto de *Viejo* en peregrino inmóvil, que ve o imagina secretas aventuras bajo la indolencia del sol marino, o supuestas escalas en sugestivos puertos, que proporcionan compañía y éxito social. Pero

todo se disuelve en escritura: “¿Vi yo realmente todo eso? Hay muchos detalles que no puedo consignar, que seguramente aclararían algo, pero la memoria no me sirve” (116).

Así como el recuerdo del amor perdido e imposible se realiza en otros imaginados, el deseo de viajar frente a la inmovilidad de la vejez, proporciona la recuperación e invención de las historias. A veces las asociaciones atraen esos recuerdos, como en la historia del primo Alfonso; en ella dos motivos, el pelo canoso y el espejo, unen dos estados, dos épocas, --la melancolía del tiempo que se deshace con la muerte--, porque el espejo funciona también como nexo temporal que atrae en diversos planos los recuerdos felices del primo, sus fiestas y sus amores de juventud. Doble compensador del sujeto que cuenta, Alfonso cobra vida porque “Casi todo estaba a su alcance, sobre todo los puntos excesivos de su conducta: las mujeres y los viajes” (47). Precisamente estos dos aspectos se reúnen en la apuntada historia de la tía Ermelinda que escapa a Europa con sus talismanes en busca del novio que la abandonara, en pos de la ilusión y al mismo tiempo el desencanto. Historia maravillosa, el mundo de la tía y de los personajes que se conjuran introducen el relato exótico y fantástico en episodios como el de la bailarina y el domador.

Viejo termina en una disolución. A través de un largo monólogo el protagonista combina en su delirio las historias vividas y las imaginadas, todo indica la espera de la muerte que se traduce en un repaso de la vida, vida que es escritura, porque poner fin a los escritos es poner fin al vivir: “He buscado los rostros que alguna vez fueron compañía. Me he buscado a mí mismo. Y no estoy. No aparezco. No muestro mi figura en el espejo que me pongo por delante. No soy. No proyecto mis líneas” (168). Es esta, por tanto, la historia de una búsqueda, de una búsqueda interior a través de la escritura, y de un fracaso, del fracaso del tiempo esperanzado que lleva implícito todo transcurso temporal.