

# ENSAYO

## Concepto y práctica de la novela en César Chirinos<sup>1</sup>

Cósimo Mandrillo  
 Universidad del Zulia  
 cosimomandrillo@gmail.com

En Venezuela arrastramos una abultada deuda con César Chirinos. Hemos estado en deuda, antes que nada, por no haberle dado hasta hoy el lugar que por derecho le corresponde en el decurso y valoración de nuestra novelística. En deuda también, como causa y a la vez consecuencia de lo anterior, porque no hemos leído su obra con la atención suficiente, porque no hemos tomado el pulso del crecimiento y constante evolución de esa obra; porque hemos preferido, por comodidad, por incuria, o por simple ceguera, leer su novelística desde dos o tres clichés críticos que terminan por convertirla en poco menos que una especie de natural excrecencia de la dinámica cotidiana de la ciudad de Maracaibo. Tal abandono le permitió a Antonio Isea afirmar que la obra de César Chirinos “es el eslabón perdido en la evolución de la narrativa venezolana” (2008).

Por supuesto que existe una relación estrecha e incluso estructurante entre la escritura de Chirinos y la idiosincrasia y, especialmente, el habla de la ciudad donde reside desde su infancia. De lo que se trata, en todo caso, es de dejar establecido que esa relación es bastante más compleja y variada de lo que ha querido verse y que su obra está lejos, muy lejos, de ser una recopilación de expresiones pintorescas oídas en cualquier esquina de la ciudad o en el puerto de Maracaibo, lugar que repetidamente el autor señala como punto de partida de su aventura literaria. Ciertamente es que no pocas veces el mismo escritor, o alguno de los narradores de sus novelas, esparciendo más que pistas trampas, dan pie para que un lector desprevenido caiga en tales simplicidades.

Para ser justos, y comenzar a reparar lo que sin duda es una lectura parcial de la producción de Chirinos, habría que detener el impulso de leer el conjunto de sus novelas como si se tratase de una sola. Siendo como es, un conjunto de textos de una gran coherencia sintáctica y temática; no obstante la afirmación de propio autor, por medio de las voces narradoras, según la cual todas sus novelas son en definitiva una sola; y muy a pesar de la percepción inicial que pueda obtenerse de este conjunto de obras, hay pocas cosas estables en ellas. Por el contrario, todo evoluciona y se transforma en estas novelas. Desde la primera página de *Mezclaje*, por ejemplo, cambia, se atenúa, se diluye la presencia inmediata de la ciudad de Maracaibo, que puede fácilmente percibirse en *Buchiplumas*. El lenguaje, por su parte, transita desde una propuesta en la cual lo gráfico, lo pictórico, lo cinematográfico es su característica más evidente, a otra en la que se aminora la presencia desbordante del habla marabina. Esa habla, hay que decirlo, se afianza más en la presencia de vocablos y expresiones sueltas que en la incorporación a la escritura de una sintaxis que pudiese identificarse de buenas a primeras como propia de los marabinos. Establecido lo anterior, no queda más remedio que darle mucho más peso en la lectura al trabajo del escritor, a la originalidad de su propuesta novelesca que a su sobrevalorada dependencia del habla de Maracaibo.

Así pues, a medida que la obra del novelista aumenta en títulos, su escritura transita hacia un lenguaje cuyo objetivo no es ofrecer una serie de cuadros de la vida cotidiana, sino ponernos al tanto, entre otras cosas, de un incesante proceso de reflexión acerca de una ciudad sí, pero también acerca del país todo e, incluso más allá, de toda el área cultural del Caribe.

Desde sus primeros libros, Chirinos se distancia claramente de las propuestas narrativas que podían contarse en Venezuela. Si su preocupación principal ha sido siempre la generación de un arte poético propia, era inevitable que esa preocupación se concretase en un lenguaje y una forma particular.

Suele decirse que todo artista imprime en su obra las angustias que lo habitan. En el caso de César Chirinos, esa angustia fue, especialmente en sus primeros libros, la imposibilidad de lo simultáneo. No en balde más de un crítico ha leído sus novelas como un intento de aproximación a esa entelequia que Jorge Luis Borges llamó Aleph, donde “millones de actos deleitables o atroces” ocupan “el mismo punto, sin superposición y sin transparencia.” “Lo que vieron mis ojos –afirma el narrador del cuento borgiano– fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.”

No será por mera casualidad que la vida de César Chirinos ha estado marcada por su acercamiento a la pintura. Si se revisa la biografía del escritor, se encontrará que Chirinos, aunque no parece haber ido por sí mismo más allá del collage, ha tenido en cambio, una persistente vinculación, y quizás no poca influencia, sobre escuelas y artistas que nutrieron, en su momento, el notable desarrollo de la plástica en la ciudad de Maracaibo. Ese es el caso de su asociación a grupos como Guillo y el Taller de

1 Este texto fue escrito, a solicitud de Monte Ávila Editores, como prólogo a la edición de novelas de César Chirinos realizada por esa editorial con motivo del homenaje que se le hiciese durante la Feria Internacional del Libro de Venezuela (FILVEN) del año 2014. Tal parece que a petición del propio escritor, quien nunca llegó a leer estas páginas, se decidió no incluirlo en el libro en cuestión. Ha permanecido inédito hasta hoy.

Telémaco y de su continua relación con pintores como Ender Cepeda, Edgar Queipo y Ángel Peña. Esta relación con los pintores marabinos, cuya actividad se inicia en las décadas de los 70 y 80 del siglo XX, dio pie a la inclusión de algunos de ellos en sus novelas. Es el caso de Ender Cepeda y Ángel Peña, cuyos nombres aparecen en *Mezclaje* anagramáticamente como Redne Ojeda y Legna Añep

Dada su inevitable simultaneidad, toda pintura es un Aleph en miniatura. Y no será exagerado afirmar que César Chirinos es, visto el tenor de su obra, un escritor que ejerce su oficio con la mirada del pintor, repito, especialmente en sus primeras obras, aunque el lenguaje, como a Borges, lo condene a lo sucesivo.

Más allá de la pintura, otro modo de ilustrar el arte narrativo de Chirinos sería acercarlo a cierta modalidad del discurso cinematográfico. A pesar de lo sostenido por algunos de sus lectores, lo cierto es que resulta cuesta arriba hablar aquí de personajes en sentido estricto. Los textos de Chirinos suelen sostenerse sobre una narración única, emitida por una voz que usualmente no se identifica y que en muy pocas ocasiones parece trasladarse de un emisor a otro. Se trata, salvo excepciones, de un emisor anónimo, que cuando alude a sí mismo suele hacerlo por medio de su inclusión en un “nosotros” que predomina y campea en las páginas de todos los libros escritos por César Chirinos o, en caso distinto transfigurándose en una tercera persona que raramente logra ocultar que se trata de la misma voz a quien se ha venido escuchando hasta ese momento.

Ese narrador, volviendo a lo cinematográfico, se comporta como una cámara que, sin guión alguno, parece registrar todo lo que está al alcance de su lente, en un ámbito de 360 grados. El efecto no puede ser sino de fragmentación. Puesto que no hay una historia lineal que dé coherencia a lo que se lee, el lector está obligado a descubrir, después de un número indeterminado de páginas, su propia estrategia de aprehensión de esa lengua que se le viene encima. Se trata de un inventario de pequeñas acciones, pensamientos o dichos con los cuales se aspira a conformar un universo, a condición de que el lector se avenga a hacer su trabajo, que no es poco. Leídas una docena de páginas, este lector animoso notará que cada dos o tres párrafos termina lo que abusivamente podríamos llamar un episodio y se da inicio a otro que no requiere guardar, y pocas veces guarda, relación con el anterior. En este proceso, Chirinos utiliza un personal expediente de asociación que tiene mucho que ver con la escritura automática de los surrealistas, en la que el autor invoca temas, personajes y acciones gracias a la motivación marginal o subrepticia de una palabra cualquiera, construyendo así un discurso dislocado en el plano del significado y compensatoriamente enriquecido en su nivel significante.

Se trata pues de un texto compuesto en capitulillos, en apartados o, mejor aún, en escenas. Y ello nos recuerda que Chirinos ha escrito más de una obra de teatro, lo que viene a reafirmar su vocación por lo visual y lo espacial.

Este tipo de fragmentación y secuencia de acciones, cuando es llevado al nivel de la oración misma, le da al texto un ritmo particular, además de aparentar un transcurso temporal que no es tal, pues todo en el fondo sucede simultáneamente.

Rosita en el ltd de Santiago. Ítalo Cardozo despedido. Beca para Ítalo para estudiar por correspondencia arte dramático en las Escuelas Internacionales. Periodista arribando para entrevistar a Ítalo. Ítalo desaparece. Ítalo envía una carta de su puño y letra. Periodista envía su primera remesa de intrigas. Periodista amenazado. Periodista pate-rollo. Chantaje. Bozal de arepa. (*Buchiplumas*)

Así pues, se está siempre frente a una mirada que pasa; una especie de máquina que ve, escucha y registra pero no interpreta. Un paisaje natural y humano que se describe desde una asumida exterioridad cuyo objetivo no va más allá de lo equivalente a señalar con el dedo. Una panoplia se despliega a los ojos del lector en una simultaneidad vertiginosa que más que la página de un libro pareciera requerir de una gigantesca pantalla tan grande como el mundo mismo. Un rompecabezas cuya armazón o sentido primigenio sea conocido, quizás, únicamente por el narrador. Aunque dado el carácter lúdico del texto, no puede desecharse la posibilidad de que todo sentido sea contingente y arbitrario. Son, en fin, textos como cajón de sastre, un batiburrillo donde caben todos los personajes, todos los espacios, todos los tiempos.

El ojo agudísimo de Juan Calzadilla, en el breve pero incisivo prólogo que escribiese para la edición de *Buchiplumas* de 1975, acertó clamorosamente al asociar el discurso novelístico de Chirinos con el lenguaje de la poesía. Dice allí Calzadilla que “la forma de contar termina por independizarse de aquello que se cuenta para convertirse en objeto de la poesía”. Y añade: “Chirinos ha confesado que los personajes de sus obras actúan como voces inmersas en una trama que deviene extenso y moroso monólogo”.

Ese interminable monólogo al que se refiere Calzadilla está tocado, en su manera de desplegarse, por el habla de la ciudad de Maracaibo, donde Chirinos ha vivido la mayor parte de su vida. Como se anotó arriba, se ha querido ver en esta particularidad de su escritura un condicionamiento extremo, condicionamiento asumido por la crítica como verdad absoluta, aunque tal verdad no siempre se apoye en fundamentos sólidos.

Celso Medina (2008), por ejemplo, uno de los más agudos lectores de Chirinos, ha sostenido esta tesis en la cual lo maracuco es una especie de exotismo difícil de aprehender en esencia por la mirada de quien no conoce realmente la ciudad y su gente.

Sus puntos de partida son cuando menos cuestionables y deben ponerse en duda. Se trata en el fondo de puntos de partida, para el análisis de esta experiencia narrativa, nacidos al calor de una visión exotista de lo maracuco. Una vez sentadas las bases de ese exotismo, no queda sino repetir algunos postulados que parecen incuestionables en sí mismos. Entre esos postulados habría que revisar con cuidado los que establecen, por ejemplo, que la novela de Chirinos es esencialmente oral. De lo oral, por su parte, se desprende el postulado según el cual en esta novelística se cruzan un número indeterminado de hablas, como lo afirma Celso Medina, tantas como personajes pueden identificarse en sus páginas. Si se persiste en la idea según la cual estas novelas se sostienen sobre la voz única del narrador, difícilmente se puede hacer referencia a hablas que se cruzan gracias a la multiplicidad

de personajes. Otra cosa sería afirmar que el habla de ese único narrador elige como estrategia presentarse como un discurso que apunta a la oralidad y que en ese discurso confluyan, ahora sí, diversas hablas. Aunque mantengo para mí que, más allá de las influencias del medio, más allá incluso de las confesiones del propio autor a la hora de reconocer su deuda con el Maracaibo de sus andanzas, lo esencial del lenguaje de Chirinos responde a un largo proceso de conformación y afirmación de un lenguaje y un estilo propios hasta el punto que puede pensarse en este narrador como uno de los más reflexivos y autoconscientes en lo que respecta a su propio discurso novelesco.

Medina habla de la relativa conservación idiomática maracucha que le permitiría a Chirinos utilizar una terminología antigua para darle a su narrativa un carácter lúdico. Ese carácter lúdico existe sin duda —¿en qué novela no?— pero achacarlo a la mera presencia de supuestas palabras “raras” usadas por los habitantes de Maracaibo, distorsiona lo que realmente sucede en estas novelas y tiene un efecto que no siempre juega a favor del novelista y de su obra. Por un lado alimenta la idea según la cual Chirinos ha tomado del habla de Maracaibo mucho más de lo que realmente ha aprovechado, al menos de una manera directa e inmediata, con el consiguiente efecto de disminuir el peso de su trabajo de búsqueda y reflexión acerca de la novela como género literario. De otro lado ha limitado la lectura de su obra, lectura supuestamente condicionada por la familiaridad del lector con el habla de Maracaibo; con el consiguiente resultado de minusvalorar el alcance de esa obra y del empeño del novelista en impulsar una concepción de la novela que escapa, de lejos, al exotismo con el que algunos críticos han querido, desde la distancia, mirar a Maracaibo.

Así pues, y esto es quizás lo más importante a tener en mente a la hora de leer a Chirinos, en su obra asoma un lenguaje novelesco y un modelo de novela absolutamente alternativos, para nada naïf sino, antes bien, culto e incluso hiperculto. Sobre esa idea de la novela y sobre el lenguaje literario, además de una multitud de otros temas, se reflexiona permanentemente en los libros de César Chirinos. De allí se desprende un carácter de su obra casi enteramente marginado hasta hoy por sus lectores y críticos y que llamaré aquí, a falta de mejor apelativo, su carácter ensayístico. Siendo novelas de una sola voz, aunque el narrador intente ardides para que parezca que se multiplica, era de esperar que su discurso contuviese reflexiones que escapan de modo evidente a lo netamente narrativo. Ese carácter reflexivo se va acentuando de un libro a otro hasta llegar a su penúltima obra cuyo título más parecería corresponder a un ensayo que a una novela: *Todo es pequeño ante su grandeza (Autobiografía de una escritura)*. Seguramente nos sorprenderíamos si se inventarían todos los tópicos sobre los cuales el narrador teoriza, fija posición o critica a lo largo de sus páginas.

Si se lee bajo esta luz las novelas de César Chirinos, se comprobará en ellas la existencia de centenares de párrafos donde el narrador parece adelantar bien sea una disquisición habida consigo mismo o, en otro caso, relatar alguna conversación con alguno de esos personajes-nombres que abundan en sus páginas, acerca de quienes no se nos dan muchos detalles. Lo que destaca siempre de estas reflexiones es su carácter intelectual y el hacer gala de una cultura y de una información que no se corresponde para nada con los escenarios donde supuestamente se desarrollan esos eventos.

Estas disquisiciones suelen presentarse con frecuencia como sentencias en las que se deja establecida tajantemente la visión del narrador sobre un tema particular. En *Mezclaje*, por ejemplo, se asienta en dos líneas la importancia que se le da a lo regional, concepto de tanta trascendencia en la obra de Chirinos: “Con ello termino de saber que uno es localsingular: goza lo que conoce a fondo y conoce a fondo lo que goza”.

El acto reflexivo puede presentarse también como un discurso más o menos amplio e incluso en un texto en el cual se alude metafóricamente a un tema determinado. Es lo que sucede en *Imágenes de rompecabezas, carnaval y/o escopetazos* con un largo texto leído por un personaje en lo que se supone sea el funeral de una prostituta. Prostituta ésta que metaforiza, a todas luces, a la escritura misma: “Eres entonces un lujoso florero donde se depositan, orgullosos, los adjetivos, páginas en blanco para que ejerciten los estilos (y los más desbordados sentimientos encuentren, sin demasiados riesgos, un romántico lugar para probarse)”. (*Imágenes...*)

Ya había notado Celso Medina (2008) que “para Chirinos novelizar es teorizar acerca de la novela”. Eso explicaría la proliferación de párrafos en los cuales parecen reconcentrarse todos los puntos de fuerza del relato en un interés único, equivalente siempre a un arte poética. Para ello se afianza en la exhibición de un bagaje cultural que se despliega a lo largo de estas novelas de las más inesperadas maneras, sea con reflexiones en voz alta del propio narrador, introduciendo algún tipo de información que sorprende por su exotismo, por la incorporación literal de textos de otros autores o por la alusión perifrástica a una pléyade de escritores y filósofos que exhiben la extensa formación intelectual de Chirinos.

De hecho, no deja de impresionar la cultura enciclopédica del novelista y su habilidad para insertar en la narración múltiples informaciones, terminologías y referencias históricas. Traigamos a colación, sólo a manera de ejemplo, la inclusión en *Buchiplumas* de un concepto tan exótico como la omertá, asociado con el accionar de los grupos mafiosos italianos e insertado allí para ilustrar cómo solían terminar ciertas rencillas en el escenario de su relato.

Con frecuencia esta exhibición de saberes se asocia con el humor y la ironía, recursos que campean igualmente en las páginas de estas novelas. Florencio, el personaje que lee un enjundioso texto en el funeral de la prostituta, a quien se aludió arriba, comienza su lectura con “palabras de una tal Virginia Woolf, a la que posiblemente —nos imaginamos nosotros— le hizo fotos”. (*Imágenes...*)

El humor suele estar asociado igualmente al uso festivo del lenguaje que da como resultado frecuentes retruécanos y galimatías que se sostienen en el texto por el mismo hecho de ser tales: “Lo que yo creo que eso quiere decir si te lo digo no me lo vais a creer por eso no te lo digo”. (*Buchiplumas*)

Y un uso aún más popular del humor se concreta en el recurso a expresiones e incluso chistes sin duda recogidos del

habla popular:

Wilmer expuso entonces que cuando las yeguas se ponen malucas hay que espantárselo con tiras de alcanforinas en el rabo y a los caballos con escafandras.

—¿Y como sabe el que está apostando cuando están malucas?

Ya cuando se iba Wilmer le dijo:

—Váis al hipódromo y se lo preguntáis.” (*Buchiplumas*)

Como puede verse, la novelística de Chirinos tiene su punto de partida en un diálogo permanente con el sustrato cultural y lingüístico provisto por la ciudad de Maracaibo. En cuanto diálogo, el novelista no sólo recibe, se apropia de un caudal de recursos que incluyen imágenes, hablas e historias, sino que como contrapartida, trabaja sobre esos recursos desde la mirada e incluso la obsesión del novelista que a conciencia se encamina a la conformación de un discurso alternativo capaz de fracturar el lenguaje establecido. Se trata de una novela que por décadas ha luchado por un espacio propio que no solo la ubique en el lugar que le corresponde en el marco del canon literario venezolano, sino que la ingrese por derecho propio en el universo de la novela caribeña con la que comparte no pocas insurgencias e iconoclastias.

#### *Referencias*

Borges, José Luis. El aleph, en <http://www.apocatastasis.com/aleph-borges.php>

Chirinos, César (1975). *Buchiplumas*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Medina, Celso (2008). “Farsa y absurdidad en Mezclaje de César Chirinos” en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo; No. 56

Isea, Antonio (2008). *Figuraciones del Hinterland*. Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta. Pág. 83