

Visita en el tiempo a Uslar Pietri

Víctor Carreño

Al morir Arturo Uslar Pietri queda una obra de complejas relaciones en las que el hombre político y el escritor no se pueden separar, faceta nada nueva en la literatura latinoamericana pero que en Uslar toma un acento problemático. Como relativa y no estricta guía de orientación, propongo establecer tres períodos, en permanente conexión, en la interpretación de su vida y sus escritos. El primero coincide con la generación de 1928, a la que Uslar pertenece y que cuenta con una revista, *Válvula*, que promociona la vanguardia. Para esta época Uslar tiene 22 años y publica su primer libro, *Barrabás y otros relatos*. Este período se prolongará hasta el cuento «La lluvia» de 1935, que ha sido precedido por su primera y la más conocida de sus novelas, *Las lanzas coloradas*, de 1931. El segundo período está signado por la incursión de Uslar en la vida política a raíz de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Esta actuación pública será una inclinación que Uslar mantendrá prácticamente durante toda su vida, si bien se refleja con mayor intensidad en lo que publica desde 1936 hasta 1972. Es el momento más largo y desigual en su obra, en el que se observa un ritmo apresurado de publicación, una desatención de la escritura influida sin duda por sus compromisos políticos y su trabajo de difusión cultural. De 1936 data su consigna «sembrar el petróleo», llamando a los venezolanos a una inversión económica productiva del mineral. Será también ministro por esos años de los presidentes López Contreras y Medina Angarita, y forzado a ir al exilio tras el golpe de Estado de Acción Democrática y los militares en 1945, vuelve cinco años más tarde al país. Entre otras actividades, realiza el programa de televisión «Valores humanos», de 1952, colabora en el diario *El Nacional*, y al terminar la dictadura de Pérez Jiménez, renueva su carrera política que tiene su punto culminante en su aspiración frustrada a la presidencia de Venezuela en 1963. Durante estos años publica, entre otras obras, la novela histórica *El camino del Dorado*, en 1947, su libro de cuentos *Treinta hombres y sus sombras* y los ensayos de *Letras y hombres de Venezuela*, en 1948, impresiones de Nueva York y otros viajes en *La ciudad de nadie*, de 1960, ensayos políticos recogidos en *Petróleo de vida o muerte*, de 1966, y los cuentos de *Pasos y pasajeros*, en el mismo año. Es

la etapa más compleja y abundante, y de la que sólo voy a referir los momentos claves. Al renunciar a su aspiración a la presidencia, no abandona del todo la preocupación social, pero se inicia en él una lenta recuperación de una escritura más concentrada en sí misma, como se evidencia en su acercamiento a la poesía en *Manoa*, en 1972, y *El hombre que voy siendo*, publicado en 1986, cuando al cumplir 80 años es objeto de homenajes en toda Venezuela. Vuelve también a la novela histórica con *La isla de Robinson*, en 1981, y *La visita en el tiempo*, en 1990. Después de haber sido probablemente el escritor venezolano con mayores reconocimientos nacionales y extranjeros, obtiene el premio Príncipe de Asturias en 1990. Las metamorfosis del mestizaje americano, que lo habían inquietado desde temprano, se convierten, con *Godos, insurgentes y visionarios*, en 1986, en uno de los libros de Uslar más divulgado sobre el tema. La figura del padre de la patria no podía faltar tampoco, y a tal inquietud responde *Bolívar hoy*, una antología de ensayos y discursos publicada en el segundo centenario del nacimiento de Bolívar. Esta no es una lista de obras completas ni mucho menos. Es sólo una pequeña muestra «representativa» a la que sólo haré referencia en algunos pocos textos. Uslar fue un escritor que podríamos llamar oficial sin temor a equivocarnos. Escribir sobre él en Venezuela, sin apelar al discurso solemne de los «egregios varones ilustres», es difícil, pero no imposible. Fue un testigo privilegiado de los acontecimientos políticos y las generaciones artísticas e intelectuales más importantes de Venezuela en el siglo XX. Más que un testigo, puede considerarse un símbolo de los logros, las arbitrariedades y las incertidumbres del país. Aproximarse a él es disponerse a realizar una visita en el tiempo a las diversas generaciones a través de las cuales hemos ido creando nuestra historia.

En *Barrabás y otros relatos* el joven Uslar se distancia de la tendencia criollista o telúrica que en la literatura venezolana se remonta hasta a Andrés Bello, y esto se evidencia en el cuento que da su título al libro. El personaje bíblico era un punto de partida para buscar lo universal en un ambiente sin conexión local. La representación del personaje rehuye lo convencional, pues encarna en un hombre «caritativo y respetuoso» que es involucrado, contra su voluntad, en la confusión colectiva que busca crucificar a un hombre que se cree Dios. Hasta aquí no tenemos sino una ocurrencia anecdótica, pero punto de vista se vuelve complejo cuando escuchamos el diálogo entre Barrabás y el guardia que quiere incriminarlo en una historia que según Barrabás ha sido tergiversada. Este diálogo se lleva a cabo en un «calabozo» y sin embargo, el narrador y los personajes se remontan constantemente a un tiempo y a un espacio de diversos planos, haciendo que en el encierro del preso se deje ver una ventana abierta a una

región sin límites precisos. Semejante visión permanece en el tiempo con toda su intensidad. Es necesario añadir, sin embargo, que en la busca de esta nueva narrativa Uslar continúa la inquietud de varios escritores entre los que destacan Ramos Sucre y Julio Garmendia. Hacer una breve mención de ellos no es una digresión, pues nos ayudan a comprender el concepto «realismo mágico», el cual tomado por Franz Roh para describir la pintura postexpresionista al principio de los años 20, Uslar lo aplicaría más tarde a la narrativa venezolana de esa década. Se trata de una literatura que un crítico de esos años, Jesús Semprúm, llegó a considerar «fantástica» al leer los cuentos de Garmendia. Pero había empezado antes con Ramos Sucre, quien en la introducción de *La torre de Timón*, de 1925, presentaba su mundo ficticio como cercado por «vacías tinieblas» y un «fantástico asilo». Según Guillermo Sucre, estos términos «no son más que el modo de establecer una perspectiva: ver, desde un rincón, el mundo; hacer posible, desde un espacio cerrado, otro abierto» (71-2). Aún habría que decir que ese «rincón» podía ya en Ramos Sucre y Julio Garmendia prescindir de lo sobrenatural, y dibujar una realidad imprecisa a través de un espacio reducido. Así, en textos como «El alivio», de 1929, y «La tienda de muñecos», de 1927, todo sucede en un espacio cerrado que hace experimentar a los personajes un progresivo extrañamiento de su entorno. Años más tarde, en 1948, Uslar se refiere a la narrativa de los 20 con estas palabras: «Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico» (*Letras y hombres de Venezuela*, 162). La «consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas» subraya que se trataba de no incluir lo sobrenatural en la realidad. Esta es una diferencia significativa si se piensa que Alejo Carpentier acuña para el prólogo de *El reino de este mundo*, de 1949, el término «real maravilloso» para describir su utilización novelesca de las creencias sobrenaturales africanas de Haití, es un modo similar a la tendencia seguida por Miguel Ángel Asturias en *Leyendas de Guatemala*, de 1930, y *Hombres de maíz*, de 1949, obras en las que se representan creencias sobrenaturales del mundo maya, no me interesa ahora aportar una solución definitiva a la confusión entre el «realismo mágico» y lo «real maravilloso», aunque esto ya ha sido intentado por Seymour Menton, sin despejar las dudas del todo (163). Más importante que optar por una u otra categoría, es saber diferenciar unas obras de otras, cosa que trató de hacer Uslar en su ensayo «El cuento venezolano». Este ensayo permite comprender que el mundo narrativo –no sin paralelismos en su época– de algu-

nos escritores venezolanos de los 20 reflejaba una visión que no se adscribía ni al realismo ni a lo sobrenatural, y en tal sentido se acerca al tipo de invención que describe Borges en el prólogo a *La invención de Morel*, de 1953, en el cual elogia la subordinación del argumento a un «solo postulado fantástico pero no sobrenatural» (14). Renuncio ahora al prurito teórico de definir lo fantástico, o cualquier otra etiqueta clásica o romántica o como se quiera llamar; estas citas tienen sólo por objeto llamar la atención sobre la singularidad de los primeros cuentos de Uslar, que eluden esa mistificación del asombro a la que no fue ajeno Carpentier y que conducen directamente a la mecánica irrupción de lo sobrenatural de García Márquez y su «realismo mágico» que es bien diferente de lo que Uslar intuyó a partir de *Barrabás y otros relatos*.

La iniciación de Uslar en una narrativa de vanguardia plantea una discusión polémica que estoy lejos de agotar, aunque sólo quiero insistir de nuevo en un aspecto fundamental. Uslar no estaba solo en su exploración de nuevos caminos para la ficción en los años 20. ¿Por qué entonces en su ensayo *Letras y hombres de Venezuela* Uslar se considera a sí mismo como único iniciador de lo que él caracteriza como «realismo mágico», cuando Julio Garmendia y Ramos Sucre habían hecho esa renovación antes en sus textos y eran conocidos por Uslar? ¿Por qué en dicho libro no menciona a Ramos Sucre y Paz Castillo, escritores fundamentales de la generación de 1918, antecesora de la generación de 1928 a la que pertenecía Uslar? No son preguntas intrascendentes, pero dada su complejidad he decidido tratar de responderlas al final.

Otra obra de su juventud que merece ser mencionada es *Las lanzas coloradas*, acaso lo más apasionante que él haya escrito. La escribe en París, donde compartió la compañía estimulante de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias. En la órbita de la vanguardia, la publica en España en 1931, recibiendo un inmediato reconocimiento de la crítica que no tardaría en ser sucedido por los lectores en Latinoamérica. Esta obra es heredera de los *Episodios nacionales* de Galdós en su diseño de novela histórica que ahonda en los momentos decisivos de un pasado cercano que influye en el destino ulterior de la nación. Sin embargo, por su técnica, el novelista habla al hombre contemporáneo. Pensada inicialmente como un guión de cine, conserva esa impronta, y fue descrita por Picón Salas como una «novela fílmica, en cuanto las escenas, libres ya de la descripción morosa y del desarrollo estático, se concentran —en pura acción y movimiento— como en el cine» (1984, 171). Como «novela fílmica» recoge la apuesta estética de Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, de 1924; va más allá del escritor español al atreverse por primera vez a novelar a Bolívar (que será después novelado

hasta García Márquez), cuyo aspecto mítico ya está anunciado en Valle-Inclán cuando un personaje responde a la pregunta de cómo los héroes actuaron en la independencia latinoamericana: «Como apóstoles. Mitos populares, no grandes estrategias. Simón Bolívar, el primero de todos, fue un general pésimo. La guerra es una técnica científica y tú la conviertes en bolada de ruleta» (46). Valle-Inclán pone el dedo en la llaga al sugerir que habría poco de planificación y mucho de improvisación, mesianismo mítico y guerra civil en nuestros movimientos de emancipación. En *Las lanzas coloradas* un personaje describe la «situación» de la guerra como «buena para un hombre atrevido», lo que impresiona al esclavo y caudillo alzado a favor del rey, Presentación Campos: «El orgullo y la ambición de Campos se exaltaban; era un hombre atrevido, capaz de grandes cosas; él también podía llegar como Monteverde, o como Bolívar, o como Boves» (226). Con la muerte de Presentación Campos, se podría argüir que Uslar refleja una actitud condescendiente hacia los peones de la hacienda de su familia en Aragua, situación similar a la del personaje Fernando Fonta. Pero la realidad sugerida es más compleja: la guerra de independencia de Venezuela fue una guerra civil que explotó el resentimiento de ambos bandos. El marco de la «Guerra a muerte» de *Lanzas coloradas* es oportuno para recordar que Bolívar en su «Decreto de guerra a muerte» de 1813 afirma por parte de los republicanos: «nuestros justos resentimientos contra los inicuos españoles», y por tanto: «españoles y canarios, contad con la muerte, aun siendo indiferentes, si no obráis activamente en obsequio de la libertad de la América» (70-71).

Monteverde y Boves, al servicio del rey, fueron muy crueles, pero «la guerra a muerte» también fue cruel, y Uslar lo recuerda a través de unos diálogos: «Hay que matar a todos los españoles. Mientras no se acabe con todos ellos no se acabará la guerra», dice una voz anónima, y otra responde: «Eso es una crueldad» (177). La técnica novelística, al usar voces anónimas en diálogo que sugieren una resentida historia de masas, anuncia *La colmena* de Cela, de 1951, y las voces colectivas representadas en *El resentimiento trágico de la vida*, texto de 1936 de Unamuno. Aunque en *Las lanzas coloradas* Uslar señala la crueldad que significó la «guerra a muerte», no nos deja entrever cuál sería la alternativa histórica para el aura mítica que entroniza a los héroes, y en especial a Bolívar. Años más tarde Uslar todavía no puede responder a la pregunta de si Bolívar va a «transformarse sólo en un mito fundador al que podemos invocar desde lo profundo de nuestra pequeñez y ceguera para darle a nuestras mezquindades un vago resplandor de grandeza» (*Bolívar hoy*, 134). Esto dice en su discurso «Al reencuentro con Bolívar»; en el cual también sugiere la diferencia entre el