



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La inflexión nostálgico-melancólica de la marchita Rosa de los Llanos:
sobre la persistencia del duelo en *Casas muertas* de
Miguel Otero Silva

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con
mención en Literatura

Matías Paredes Zúñiga

Profesor guía

Cristián Cisternas

Santiago de Chile, 2018

A mi madre, principalmente, por su apoyo esencial en lo que se determinó como mi vocación y por quien pude llegar hasta aquí.

A Felipe, Maite y Gerardo.

*Amé siempre esta colina,
y el cerco que me impide ver
más allá del horizonte.
Mirando a lo lejos los espacios ilimitados,
los sobrehumanos silencios y su profunda quietud,
me encuentro con mis pensamientos,
y mi corazón no se asusta.
Escucho los silbidos del viento sobre los campos,
y en medio del infinito silencio tanteo mi voz:
me subyuga lo eterno, las estaciones muertas,
la realidad presente y todos sus sonidos.
Así, a través de esta inmensidad se ahoga mi pensamiento:
y naufrago dulcemente en este mar.*

Giacomo Leopardi

Índice

1. Introducción	4
2. El duelo irresuelto: la inflexión nostálgico-melancólica	8
2.1. Ortiz, retrato de un moridero.	8
2.2. Poblar las ruinas.	9
2.2.1. A la sombra del tamarindo y el cotoperí.	11
2.3. Apariencia de la nostalgia. Psicopatología de la melancolía.	13
2.3.1. Melancolía: narcisismo y cortejo de fantasmas.	15
3. Un moribundo desvalido y tenaz	20
3.1. Soledad, muerte y bambalinas.	20
3.2. Llano y decadencia.	22
3.2.1. Estética y metafísica telúricas.	23
3.2.2. Necesidad del hombre-planta. Necesidad del orticeño.	25
3.3. Enfermedad y alegoría.	28
3.3.1. Traición y abandono del dios.	30
4. La ruina eterna	32
4.1. Secularización.	32
4.1.2. Crítica del comportamiento contemporáneo. El urbanita y el aldeano: parangón modernidad/Ortiz.	33
4.2. “Hay que hacer algo”: pragmatismo, eternidad y represión filogenética.	36
5. Conclusiones	45
6. Bibliografía	48

1. Introducción

Experimentar el duelo por la pérdida del objeto amado constituye la noción de nostalgia. Más allá, la angustia persistente por la pérdida se hace melancolía. Entonces, las cosas adquieren un cariz más profundo y desesperado. Particularmente, se trata de un proceso que desquicia y subvierte el equilibrio humoral, al decir de Agamben (47), y que, además, está estrechamente ligado con el componente erótico, el cual desencadena el desorden melancólico al querer éste poseer y tocar aquello que debería ser sólo objeto de contemplación. Se deriva, así, en un trágico desarreglo del temperamento, que halla su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere abrazar lo inasible (Agamben 48). En palabras del autor: “No se trata simplemente aquí, como se ha señalado, de un límite estático de la estructura mental de los melancólicos que los excluya de la esfera metafísica, sino más bien de un límite dialéctico que toma su sentido en relación con el impulso erótico de transgresión que transforma la intención contemplativa en “concupiscencia de abrazo” (*ibid*). Es el flujo fantasmático de un objeto que se desea asir, obviando su incorporeidad, haciéndose esta pérdida la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, sucediendo entonces la introyección de la libido como una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real (*ibid* 63).

La escritura tiene la capacidad de abrir espacio a la memoria y, a su vez, de sublimarla hecha melancolía. Dentro de su fictividad, puede inventar la apertura estética de una topología que explore las formas del pasado y recrearse en la fuerza del diálogo o en la descripción crítica; si el pasado es censurable, se explicita con el asalto de una narrativa (pensemos sólo en la novela) certera y ensañada contra las lesiones que dejó para el futuro y la historia.

Tal viene siendo, entonces, la configuración de *Casas muertas* (1955), novela impregnada de fantasmas: pobladores enfermos de paludismo en un moridero olvidado en el llano de Venezuela, Ortiz, y rodeados a un tiempo por los fantasmas de su pasado, cuando Ortiz fue llamada “La Rosa del Llano”, cuando relumbraba por el espectáculo de sus procesiones religiosas, bailes y fuegos artificiales, otrora capital del Guárico, hasta que el flagelo de la enfermedad acabó con su felicidad y atractivo general.

Miguel Otero Silva (1908-1985), autor de la novela¹, ciertamente toca otros temas dentro del entramado narrativo, que discurren por la desazón, la memoria, el arruinamiento, la crisis sociopolítica del régimen gomecista (1908-1935), vinculada a conatos de revolución, insurgencia en el Llano, y hasta en una sutil forma de esperanza, ya acabando la obra. La crítica de su tiempo, desde lo que entiendo la inflexión nostálgico-melancólica, fundamenta su presencia por la pertenencia de Otero Silva a la llamada “Generación del 28”, que es como se conoce al grupo de estudiantes universitarios que protagonizaron en el carnaval caraqueño de 1928 un movimiento de carácter académico y estudiantil que derivó en un enfrentamiento con el régimen de Juan Vicente Gómez. Miguel Otero Silva es, así, acosado por la policía hasta que decide huir al extranjero, ponderándose como uno de los íconos más representativos de este “Grupo del 28”, y cuya tendencia reaccionaria considero que desplaza estéticamente, desde la crítica sociopolítica (particularmente, dictadura y modernidad latinoamericana), a *Casas muertas*. De esta manera, no creo correcto vincular al autor a la “Generación del 45”, como lo hace Goic, por el solo hecho de considerar su filiación a la escritura de la llamada novela criollista; las inclinaciones de Otero Silva tienen que ver, por sobre todo, con el despliegue de un compromiso social y político emparentado con la Venezuela de su época, en un proyecto narrativo, por decirlo así, transhistórico. Restringir su trayecto literario por la sola definición de un género latinoamericano es limitar, a un tiempo, las posibilidades de su estudio.

Sin embargo, debo aclarar que esta filiación de su figura a algo como una generación sólo responde a los fines de un ordenamiento histórico coherente (como debió crearlo Goic), a pesar de que el mismo Otero Silva rechazara este encasillamiento, llegando a desestimar la existencia de algo así como una “generación”, y afirmando que esa unidad de propósitos entre la juventud se fractura al concluir los acontecimientos de ese año, porque después de 1928 los distintos participantes en la rebelión encauzarán por diferentes derroteros políticos, quebrándose, así, un supuesto proyecto común para el futuro nacional (Nieves y Concepción. 39)².

¹ El autor, además de novelista, tuvo una destacada labor como poeta, humorista, periodista y político.

² Valgan las propias palabras del autor para enriquecer el rechazo de esta etiqueta:

La generación del 28 fue un movimiento juvenil, limpio de alma, jacobino, pequeño burgués, contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (*time past*); que se desintegró al nacer y permanece desintegrado en virtud de la heterogeneidad de su composición y del criterio disímil de sus miembros frente a los problemas sociales (*time present*); 252 hombres que responderán de sus

Ahora bien, sobre Miguel Otero Silva hay pocos estudios relacionados con su obra y/o figura, lo que me ha supuesto un desafío a la hora de realizar el posterior análisis de *Casas muertas*. El estudio más significativo que pude encontrar de su narrativa tiene que ver con una tesis doctoral para una universidad española, a cargo de María Nieves y Lorenzo Concepción, presentada en 1997. A la fecha, la mayoría de observaciones a su obra se reducen a artículos, intrascendentes para mi foco de atención. Por lo tanto, he dirigido mi campo de estudio principalmente hacia elementos extraliterarios, tales como sociología, teología y psicología.

De esta manera, este estudio pretende abordar el análisis de un ethos que despliega una inflexión nostálgico-melancólica en la novela *Casas muertas*, de cuyo pueblo protagonista, Ortiz, se articula la imagen de una decadencia venida del aislamiento que genera su carácter enfermizo, provocado por el paludismo, que ha desgastado la vida de su gente y la ha signado con una especie de mácula. Ortiz es sinónimo de muerte, y como ruina tal, mi análisis se vuelca al suspiro general de sus habitantes por la memoria de lo que *fue* su pueblo, en un tiempo llamado "La flor del Llano". El eje nostalgia-melancolía dice relación con los procesos aplastantes de la modernidad venezolana que gestó la dictadura de Juan Vicente Gómez, hundiendo todavía más en la indiferencia gubernamental a rincones olvidados como lo son Ortiz, sumiendo en la sola autocontemplación, intercalada de lamentos, a su gente que a duras penas todavía vive. La problemática se plantea, entonces, desde aquella perspectiva que parece eternizar un proceso de derrota, un duelo generalizado que vive con la imagen de un pasado floreciente y agoniza con persistencia en la negativa de morir. Las excepciones de esta pasividad serán también analizadas desde la ruptura del susodicho eje, con personajes que apuestan por luchas metafóricas en un encaramiento contra la propia ruina o el estado de Venezuela, bajo el contexto de la dictadura gomecista.

El asentamiento de un estado nostálgico-melancólico dentro de la novela en cuestión vincula la experiencia (traumática) de la pérdida con el paso implacable de la modernidad, que arranca las raíces de la tradición por el imperativo de la producción a gran escala. La modernidad venezolana, para el caso, opera como la misma enfermedad que carcome las fuerzas ya flacas de Ortiz, anunciando así su triunfo irrevocable. La dimensión sociocultural, como marco de reflexión, evoluciona siempre hacia un estadio

actos, cada uno por su cuenta y riesgo, ante la historia (*time future*). (cit. en Nieves y Concepción 39)

diferente, abandonando las formas que lo definieron con anterioridad. Este olvido, digamos más bien transición por anularse un espacio de comunión que vitaliza las relaciones humanas, como lo es el medio rural, llano venezolano, es lo que configura el generalizado pesar del colectivo Ortiz. Sus habitantes se ven obligados a inventar un refugio en su memoria, último reducto que las fuerzas materialistas del capitalismo emergente no podrían asediar.

2. El duelo irresuelto: la inflexión nostálgico-melancólica

2.1. Ortiz, retrato de un moridero.

Ortiz se hizo en un tiempo pretérito con el título de “La rosa de los llanos”, festoneando su consideración con las pomposas procesiones de Santa Rosa, patrona del pueblo, con grandes y ricas fiestas que se coronaban en su regocijo con el lanzamiento de maravillosos fuegos artificiales, cohetes y cohetones que iluminaban el cielo nocturno dibujando castillos infernales, frente a la vista de gentes que llegaban de lejos sólo para contagiarse del júbilo que desprendía el alegre movimiento orticeño, musical y danzante (“¡Minué en Ortiz, Santo Dios!” [20]). Y sin embargo, esta otrora llamada “ciudad”, vivo reflejo del contento humano, que llegó a ser incluso capital del Guárico (como la más atractiva y poblada del estado), pronto apagó irremisiblemente su brillo con la funesta llegada de la fiebre amarilla allá por 1890, y luego, como una cadena espantosa, aparecieron el paludismo, la hematuria, el hambre y la úlcera (*íbid*).

¿Y luego, qué? Aparentemente nada más que un continuo apagarse, una sombra que cala más profundo según el tiempo avanza, que hace de una tierra antaño esplendorosa un moridero de almas; y sucede que el carácter agreste del paisaje general, un llano condenado al olvido, funciona además como un *locus amoenus* parodiado de la desolación de sus habitantes, gente devastada por la enfermedad y que lleva encima las llagas del anquilostoma y el paludismo como distintivos humillantes de su condición orticeña. En el ahora de la narración, Ortiz es sinónimo de muerte, espacio inequívoco de un espanto perdido en el llano. “El Sol de los Llanos” acabó por extinguirse como una vela. Un fragmento sobre una casa derruida ofrece el panorama general de todas las demás: “Había sido una casa de dos pisos y las vigas rotas del alto apuntaban por sobre de las ramas de los árboles como extrañas quillas de barcos náufragos. *Una casa muerta, entre mil casas muertas, mascullando el mensaje desesperado de una época desaparecida*” (17, énfasis mío).

La llanura sabanera que Otero Silva ha representado es un mundo vegetal que nos sugiere, constantemente, el malvivir de sus condenados, hombres de campo subyugados al peso de una naturaleza hostil e inhumana, una fuerza impía que trepa tanto en los vivos como en los muertos que alguna vez habitaron su suelo (Nieves y

Concepción. 119). La porfía malsana de esta naturaleza³ implacable sobre los muertos se entiende en un recuerdo de la infancia de Carmen Rosa, nuestra protagonista, cuando va con sus amigos al cementerio:

“Del mar de plantas ásperas surgían, aquí y allá, las grandes masas blancas de las tumbas. (...) Pero no se leían nombres ni inscripciones en ninguna de las tumbas. Carmen Rosa y los otros buscaron afanosamente una palabra escrita, un apellido, una fecha, pero no los hallaron. Era un cementerio anónimo, impersonal, tanto que la ausencia absoluta de caracteres hacía sospechar por un instante que ahí no estaba enterrado nadie y que aquél era apenas un antiguo y desamparado modelo ornamental de cementerio” (31)

De esto se desprende que la agonía en la vida de un habitar desesperanzado hallará hasta en la muerte la supresión de la identidad debida a una persona. La condición misérrima de aquella tierra infestada acompañará a su condenado hasta la tumba, borrando incluso su paso, su existencia por el llano. Tal es el destino del malviviente orticeño.

2.2. Poblar las ruinas.

Ahora bien, la novela introduce el delineamiento de un Ortiz resplandeciente a través de dos personajes: Hermelinda, especie de ama de llaves de la iglesia, y el viejo Cartaya, masón descreído. Ambos hacen de su memoria un trance de tiempos mejores, y por ello responden gustosos a las insaciables preguntas de una pequeña Carmen Rosa, que si bien no vivió en aquellos tiempos de influjo festivo, se placía empleando su imaginación para reconstruir su pueblo, levantar los muros derruidos, resucitar a los muertos, poblar las casas deshabitadas. Carmen Rosa se convierte así en la joven depositaria de un pasado mejor, receptora de la memoria colectiva. Y es que cuánto placía a los dos ancianos la curiosidad de la niña, puede ilustrarse de esta manera: “Más aún, si pasaban tres días y Carmen Rosa no aparecía en la casa parroquial ni en la bodega, ni en el oscuro caserón del señor Cartaya, eran los viejos quienes se trasladaban a su casa con cualquier pretexto y la reconvenían” (18). Así, estos dos personajes representan el vivo recuerdo de aquel Ortiz tan distante, de cuya recreación no sólo ellos hacen un deleite, sino todos los viejos del pueblo, como ya no vivían sino para hablar del pasado (17),

³ Ahora, tengo mis reparos respecto a este cuadro de una mera naturaleza ensañada que azota con el flagelo de sus enfermedades, dado que en el capítulo siguiente se abordará la dimensión alegórica que veo operar en la representación que el autor hace del carácter del llano, atendiendo, lógicamente, a las motivaciones que participan de aquel perfilamiento cruel.

porque “Nunca, en ningún sitio, se vivió del pasado como en aquel pueblo del Llano. Hacia adelante no esperaban sino la fiebre, la muerte, y el gamelote del cementerio. Hacia atrás era diferente.” (*ibid*). Efectivamente, cada habitante ya tiene clara su pronta expiración, y su deambular por las calles es un paso falleciente y espectral.

M. Halbwachs, en su libro *La memoria colectiva*, afirma que los recuerdos son colectivos, es decir, que sólo desde el conjunto los detalles adquirirán su antiguo sentido; el reconocimiento y reconstrucción de un recuerdo se posibilita a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente (memoria individual) y en la de los demás (28). El autor, a mi parecer, reconoce en la constitución de la identidad un entrecruzamiento de subjetividades que confrontan diversos testimonios, sea, por ejemplo, lo que algún sistema educativo inculcara, la misma moral o, para el caso, lo experiencial⁴. La posibilidad de este reconocimiento y reconstrucción, continúa Halbwachs, sólo es factible si los recuerdos han formado y siguen formando parte de una sociedad (34), lo que se aprecia en gran medida cuando este moribundo caserío persiste en dejar viva su memoria, porque sólo por ella parece respirar; y el relato da cuenta de esta realidad:

“*Todos en el pueblo hablaban de esa época. Los abuelos que la habían vivido, los padres que presenciaron su hundimiento, los hijos levantados entre relatos y añoranzas. (...) Los jóvenes de ojos hundidos y piernas llagadas envidiaban a los viejos el haber sido realmente jóvenes alguna vez*” (17, énfasis mío).

En este sentido, la distinción más considerable entre los relatos que Hermelinda y Cartaya hacen del pasado es que la primera lo hace a través de los curas y las grandes procesiones que Ortiz tuvo, es decir, desde una perspectiva religiosa, en tanto Cartaya lo hace desde el ambiente fiestero, el alborozo general, los barrios radiantes de los que para entonces ni las ruinas quedan. Destaco esta partición porque fundamentan dos posturas distintas de un mismo pueblo, lo que insta a Halbwachs a sostener que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que un solo estado personal basta para mostrar la complejidad de la combinación de la que ha salido, en síntesis, que al profundizar en un estado de conciencia (sigamos pensando en aquellos dos ancianos por su postura particular) encontramos todo el contenido de la mente considerado desde un punto de vista determinado, y entiéndase “contenido” como todos los elementos que

⁴ “Nuestros sentimientos y pensamientos más íntimos se originan en entornos y circunstancias sociales definidas” (36).

marcan sus relaciones con los diversos medios (Halbwachs 50-51), lo que vincula al sujeto con el conjunto.

Esto es relevante, por cuanto inserta ambos relatos como elementos venidos de un mismo marco colectivo, y relatos cuya incidencia como memoria y transmisión a la niña Carmen Rosa los hace formar parte de una *comunidad*, que habría de distinguirse del concepto *comuni3n*, como lo hace R. Hernández-Rodríguez al parafrasear a Nancy, estableciendo que *comuni3n* es el lugar (no necesariamente físico) donde se comparte y se confronta la propia identidad, de manera tal que se hace requisito para ello la *comunicaci3n*, como lo es la de exponer y compartir la propia experiencia de ser limitados y mortales (620), tal como sucede en Comala de *Pedro Páramo*, objeto de análisis del autor, pero que también veo aplicado en Ortiz: la comunicaci3n en forma de memoria que Hermelinda y Cartaya relatan a Carmen Rosa deja en los resquicios de su recuerdo un aire de fatalidad. Se recuerda con tanto gusto porque fue un tiempo tan distinto, y saberse en su actualidad una mera evocaci3n en carne de aquella Rosa de los Llanos pega con más fuerza por cuanto el contraste es asolador. Es la conciencia profunda de una fatalidad que cayó funesta sobre todo el pueblo, la experiencia de intuir su límite y mortandad a la vuelta de la esquina. La caída es forzosa. La *comuni3n*, por el contrario, sólo es la disoluci3n de los individuos en una masa con un fin utilitario común (*ibid*), desprovistos así de un contacto con el otro que forje el carácter de su identidad como sujetos aunados por un sentimiento compartido, uno que los acerque al reconocimiento de una especie de concordia.

Ortiz pertenece entonces a este esclarecido concepto de *comuni3n*. La transmisión a Carmen Rosa de lo que fuera alguna vez su pueblo constituye, a todas vistas, la expresi3n directa de la novela por manifestar un sentimiento unitivo, de colectividad arraigada en la vivencia de su propio pasado, por evocar el viejo contento y hacer perdurar sus existencias en la pura evocaci3n.

2.2.1. A la sombra del tamarindo y el cotoperí.

Es de mi particular interés el pasaje de la obra que refiere el patio de Carmen Rosa, principalmente por acontecer en él la sublimaci3n simb3lica de la memoria colectiva de Ortiz que aquella, como su custodia más joven, encarna y, no sólo eso, sino que además se funde con ella junto a su propio e imprescindible recuerdo individual. Dentro del pueblo era el patio más hermoso, posiblemente el único hermoso, y como Carmen Rosa dedicó a

su cuidado su fibra juvenil este había florecido bellamente; tan sólo dos árboles, el tamarindo y el cotoperí, fueron plantados allí mucho antes de que ella naciera, y nada le debían salvo el riego y la ternura. Así, cobra trascendencia la firmeza con que se describen estos árboles: “Nacieron para soportar aquel sol, para endurecer sus troncos en la penuria, e igualmente erguidos se hallarían en el patio aunque Carmen Rosa no hubiera nacido después que ellos para regarlos y amarlos” (13). Lo relevante de esta entereza vegetal es interpretar al tamarindo y al cotoperí como los dos pilares fundamentales de un pueblo condenado a la ruina, como representaciones de la *memoria* constituida por el recuerdo individual y el recuerdo colectivo, cuya confluencia (recordemos a Halbwachs) anima todavía los últimos hálitos de un moridero; por ello su firmeza, su impasibilidad: sin memoria el pueblo se condena a la mismidad de su olvido, y ello acabaría por enterrarlo, irremisiblemente, más pronto de lo debido; por lo mismo anteceden y precederán la existencia de Carmen Rosa: su fortaleza radica en perfilarse como un valor perpetuo⁵; y sin embargo necesitan de alguien que haga florecer este valor.

Todas las plantas y flores que Carmen Rosa hace crecer, lozanas, acaban por rodear al tamarindo y al cotoperí, como elementos indispensables para enriquecer la vista general. Son elementos significantes que pueden traducirse en aditamentos de la estructura básica de la memoria, por hacer más lúcido el recuerdo, y elementos que la novela señala, de forma representativa, en los relatos de Hermelinda y Cartaya, que Carmen Rosa ha de recoger, y que ajustan desde perspectivas diferente un pasado común. Pues la memoria en sí, esenciando, “ya está ahí”, en la experiencia compartida, en el tamarindo y el cotoperí, afincados junto a la restante flora bajo la custodia de Carmen Rosa, operando como un paralelo sublimado de su tendencia depositaria.

Resulta notable el que un patio hermoso, entiéndase un espacio natural de formas pródigas y moldeadas, se haga con el lugar de la memoria orticeña acogida por Carmen Rosa, reconociéndose, precisamente, en la naturaleza el tránsito de la memoria y su forzosa añoranza. Así, sostengo que el patio es la primera alusión en la obra a la fuerza de la tierra⁶, operando como símbolo de un fundamento evocador que mueve lo moribundo, que resiste, digno, la aridez del llano cual un último bastión de vida. Es en

⁵ Si la obra no acaba con el derrumbamiento de Ortiz es por un pesimismo que impregna todas sus páginas, exceptuando la última (¿acaso lo mejor fuera que Ortiz caiga de una vez y para siempre?). El valor de una memoria obsesa y pasiva también es una condena.

⁶ La incidencia paradigmática de considerar *Casas muertas* como “novela telúrica” será abordada en el capítulo siguiente.

este patio donde igualmente acontece la simbiosis naturaleza-personaje (Nieves y Concepción. 118), fundiéndose ambos en la imagen de una sola seña: el pasado. Al respecto, es atingente observar que, aparte de relacionar el patio con toda la poética espacial, en la tradición costeña colombiana su imagen responde a una simbología particular, que Pineda-Botero define como “punto peculiar y ambivalente de una visión del mundo, lugar intermedio entre la vida comunitaria enraizada en el pasado y la nueva interioridad-soledad del presente” (cit. en Nieves y Concepción. 118). Esta “interioridad-soledad del presente” la identifico en Carmen Rosa y su “mundo”, el patio, junto a la soledad del pueblo y la que pronto la abismará a ella misma con la muerte de Sebastián, a quien luego le buscará su recuerdo en el patio. Allí donde Sebastián la tocó y ella sintió, por vez primera, la fuerza de un impulso sexual, el “pecado mortal” por el que más tarde sentiría el deber de confesarse en la parroquia. Y todo este espacio es, en fin, como observa Pineda-Botero, el lugar intermedio entre el pasado de Ortiz, la comunidad, y la introspección defraudada de su presente, vaciada sobre Carmen Rosa y su patio.

2.3. Apariencia de la nostalgia. Psicopatología de la melancolía.

Luego de asimilar el poblamiento sensitivo de la ruina en Ortiz, es natural inclinarse a vincular el proceso con el de la nostalgia, y ciertamente sucede. Todo este recuento de paraje desolado, realización del valle de lágrimas, *locus amoenus* parodiado de la profunda desazón de su poca gente, encauza con un sentimiento de pérdida y desplazamiento insufrible, pero que también implica un romance con la propia fantasía, que es, para S. Boym, lo que define a la nostalgia (7). Por lo demás, y continuando con la autora, la constitución de la nostalgia compromete igualmente la relación entre la biografía individual y la biografía de grupos de naciones, entre la memoria personal y la colectiva, sofocándose dentro de los límites convencionales del tiempo y el espacio (9). Esta caracterización halla su equivalente en la estructura de la memoria colectiva que Halbwachs plantea, confirmándose una vez más la imposibilidad de construir el pasado de un grupo sin un flujo común de recuerdos, aunque la óptica difiera. Por su lado, este “sofoco” es signo inequívoco de inquietud con el tiempo contemporáneo, abismando al sujeto en la brecha insalvable que concibe en la imposibilidad de su contacto directo con el objeto perdido, signando la dirección de su recreación sensible. Se modela así este sofoco como agente indefectible de la nostalgia.

Ahora bien, lo significativo de la nostalgia vendría siendo su carácter de luto, su proceso de duelo frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que

haga sus veces (un ideal, libertad, justicia...); se trataría, en definitiva, y como Freud lo entiende, de un trabajo pieza por pieza hacia la realidad (*Duelo y melancolía* 4), hasta volver a palparla con los sentidos sosegados, de un trance comprendido, necesario, inevitable, tras la pérdida de lo amado, una reconstrucción frecuente del pasado, pero al cabo una reacción que será superada y conducirá al sujeto a su “mejoramiento”, como obra esperada de la naturaleza. Casi como una fórmula preestablecida, su proceso es conocido por la sociedad, y como tal se espera que el afectado, tarde o temprano, recupere el sentido de la realidad.

Este duelo interesa a Boym más como un síntoma de nuestra era, una emoción histórica, que como un síntoma individual (7); la tendencia colectiva, así, continúa siendo reafirmada, considerando que el luto embarga el sentir de toda una generación. Lo particular de esta afirmación es que data del año 2001, y aunque la obra transcurre en su tiempo del relato durante la primera mitad del siglo XX, y fuese escrita en 1955, se percibe en el texto la misma emoción impregnando no sólo a una generación dada, sino también a las anteriores (recuérdese el fragmento “Todos en el pueblo hablaban de esa época” [17]). En suma, se sufre un proceso de luto por el pueblo ido, maldiciendo resignados lo que llegó. En otras palabras, el pueblo articula su movimiento sensible hacia lo que la autora define como “nostalgia reflexiva”⁷, la cual prospera en el étimo *algia* (el deseo en sí) y mora en las ambivalencias humanas de deseo y pertenencia, sin rehuir las contradicciones de la modernidad, con una retórica particular de tomar el tiempo fuera del tiempo y, a su vez, de sujetar el presente huidizo. Esta nostalgia siente un placer sensual (que para Ortiz, a mi ver, adquiere tintes masoquistas) en la textura del tiempo no abarcable por relojes y calendarios, recreándose el hogar perdido al fomentarse la creación de una estética individual (7-8).

La confrontación resignada que se tiene con la modernidad emergente que la obra sugiere (con todas las contradicciones que implica y se “aceptan”), la entiendo como una realización de la profunda desesperanza que agosta los ánimos de los pobladores orticeños, que prefieren divertir su paso trasegado con la evocación de aquella jarana de

⁷ Para completar el esquema de Boym, y a modo de contraste, valga la pena definir los rasgos generales de la otra cara de la nostalgia, la nostalgia restaurativa: aquella que tensa el *nostos* (regreso) e intenta una reconstrucción transhistórica del hogar perdido. No se piensa como nostalgia, sino como verdad y tradición. Su retórica no es sobre el “pasado”, sino más bien sobre los valores universales, como la familia, la naturaleza, el hogar, etc. (13).

cuento; la que el anciano recuerda con la garantía de su experiencia y el joven crecerá oyendo desde su pobre ignorancia.

Pero esto no es todo. La recreación constante del pasado con la resignada conciliación del presente por la desesperanza arraigada, más que un proceso que esperara cerrarse algún día, porque quizá algo alumbre el llano horizonte, parece más bien prometer la pervivencia de su emoción; esto, desde un plano sintagmático de análisis, por todo lo dicho hasta aquí sobre el moridero que Ortiz se hizo y su consecuente memoria nostálgico-reflexiva. Ya desde un eje paradigmático, me parece topar con la presencia de una crítica discursiva inserta en los intersticios en los que se articula esta nostalgia reflexiva, que vive el romance estético de su fantasía colectiva. Sostengo que Ortiz opera como el estadio psicopatológico de un malestar sociohistórico (arribo de la modernidad latinoamericana⁸), metonimizado en sus casas muertas: se abisma una grieta de pesadumbre y conciencia histórica espantada; hablo de la melancolía. En este sentido, continúa siendo concomitante que Boym atienda la nostalgia como síntoma social de época, porque esta trasciende la mera casuística en la que podría fragmentarse, elevándose a categoría general. Ahora, ¿qué sucede cuando la recreación reflexiva del pasado, condición (frecuente en la Historia) de una era, no se permite la superación del duelo?, ¿si amenaza con porfiar en el deleite de la exploración pretérita de sí?

2.3.1. Melancolía: narcisismo y cortejo de fantasmas.

Freud examina la melancolía como disposición enfermiza, que no atina a discernir con precisión lo que se perdió, y que aun sabiéndolo (*qué* o a *quién* se perdió), no sabe *lo que* se perdió, constituyendo entonces un sentimiento impreciso que insta el empobrecimiento del sujeto en su sentimiento yoico, además de un desfallecimiento y repulsa del Yo (*Duelo y melancolía* 4).

Ortiz se nos presenta como una expresión melancólica que destaca, a nivel textual, por una acuciante franqueza que se complace en el desnudamiento de sí mismo como ruina, comportamiento del *typus melancholicus* freudiano (*Duelo y melancolía* 5). En esta línea, el despojamiento del objeto amado implica que si la libido no se desplazó a otro objeto con la pérdida del antes amado, si se ha truncado la superación del duelo, ocurre entonces la identificación del Yo con el objeto resignado (afección narcisista) (*ibid*). Mas en Ortiz creo apreciar, respecto a esto, la concentración de un proceso que

⁸ Marco central del análisis del segundo capítulo.

singulariza la estructura del autor: Ortiz se perdió a sí mismo, no a un objeto ajeno a su mismidad. Los elementos que componían las formas amadas eran los suyos propios, la fiesta, las procesiones, los fuegos artificiales, el flujo constante de gente, su atractivo innegable, todos le pertenecieron como componentes de un mismo órgano. Así las cosas, la identificación narcisista que Freud adjudica a la resignación del objeto aquí no pasaría a ser sino una intensa reafirmación, tratándose de un “objeto” amado que tuvo un carácter tan inmediato como sí propio.

La identificación narcisista con el objeto (el sí mismo de Ortiz; intensificación de la identificación) genera una sustitución de su investidura de amor, de manera que el objeto original pervive enterrado vivo, porque no dejó de amárselo, y así el auto-reconocimiento del pueblo impide que esta investidura deba resignarse a pesar del conflicto por la pérdida (*Duelo y melancolía* 6). Es lo que I. Avelar, remitiéndose a Abraham y Torok, entiende como “incorporación”, cuya presencia de la “tumba intrasíquica” niega la pérdida. El objeto perdido es enterrado, pues, vivo, constituyendo la formación de la llamada cripta, manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto (8). Es decir, Ortiz redundante en la negativa de verse a sí mismo perdido, insistiendo en lo que fue con una obstinación patológica; todo lo contrario comporta la concepción de “introyección”, que es el duelo freudiano, en que el objeto perdido es dialécticamente absorbido y expulsado, internalizado de tal manera que la libido podría descargarse en un objeto sustitutorio (Avelar *íbid*); es imagen del proceso de la nostalgia, mejorando su condición luego de vadear el luto.

Lo interesante de la “incorporación” de Avelar es que, aludiendo a Freud, dice reservarse aquella tumba intrasíquica para el arte y la literatura, que poseen un estatuto privilegiado en cuanto manifestación del contenido traumático (8). *Casas muertas* vendría a configurar la aparición de una escritura lesionada por un fantasma particular establecido en la tumba intrasíquica, pululando en ella la persistencia por el pasado entre enfermedad y muerte, losa ultrajada, la que conlleva un acercamiento a las palabras oterosilvanas y que son reducidas a dobles fantásmicos del objeto mismo, manifestaciones espectrales de la palabra traumática (9).

Retomando a Freud, la afección del enfermo melancólico logra desquitarse de los objetos originarios y martirizar sus amores por medio de su condición de enfermo, teniendo en cuenta que la pérdida del objeto de amor (recuérdese: para el caso es una pérdida de sí) suscita un conflicto de ambivalencia que transita entre el amor y el odio. En

este sentido, preexistiría en Ortiz una disposición a la neurosis obsesiva gestada desde su mejor época (se creyó inmortal, en su arrogancia y presunción), y si una parte de su investidura de amor ha regresado a la auto-identificación, la otra, bajo influencia del conflicto de ambivalencia, fue trasladada hacia atrás, hacia la etapa del sadismo más próxima a ese conflicto, pues “se ensaña contra el objeto sustitutivo [identificación narcisista] insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando con ello una satisfacción sádica” (*Duelo y melancolía* 6). En esto radica aquella “repulsa del Yo”, expresión inconforme del estado actual de cosas, que aterrizado en Ortiz dice relación específica con la constante reincidencia de la comparación de sí, como un espejo vetado que no devuelve fiel la imagen de lo que *debiera* ser; espejo palúdico, hematúrico, ulceroso y afiebrado.

Ahora bien, es fundamental ahondar en la composición de la palabra traumática que creo comporta la novela de Otero Silva: ¿Cuál es la identidad de su fantasma particular, de aquel que lesiona implícito, secreto, la escritura? Porque más allá de redundar en la victimización *concreta* de su condición presente, ya he mencionado que Ortiz figura como estadio psicopatológico de una era de modernidad en ciernes, hablando de Latinoamérica, aunque esta clase de estadios tiendan a repetirse en la misma Historia. En ello, entonces, me interesa más observar el carácter atrabiliario de Ortiz y sus pobladores, porque hasta aquí se ha hablado de la pérdida rastreable que acontece, cuando lo que, a mi ver, constituye la fuerza de la melancolía⁹: es precisamente la vaguedad de su sentimiento, la constitución tomada por incierta, oscura, indeterminada. Así, *Casas muertas*, como proceso escritural, sigue el esquema que G. Agamben ha trazado para el mal melancólico:

La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre *estrategia*. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real. Si el mundo externo es en efecto negado narcisistamente por el melancólico como objeto de

⁹ En efecto, es común confundir la estructura de la nostalgia con la de la melancolía, refiriéndose a objetos perdidos concretos, como veo sucede con Freud, que concentra su análisis en la consideración de la melancolía como psicopatología que persiste con un duelo de carácter irresuelto pero de fuente conocida. Sin embargo, aunque también he tomado esta perspectiva para nutrir mi análisis, me interesa por sobre todo la óptica con que Agamben descompone la naturaleza de la melancolía, como pérdida fingida de objetos irreales que, por lo mismo, nunca se poseyeron para perderse, en primer lugar.

amor, el fantasma recibe sin embargo de esa negación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión. [...] En este lugar intermediario y epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de sí y la elección objetual externa, es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana, el *entrebescar* [entrelazarse] de las formas simbólicas y de las prácticas textuales a través de las cuales el hombre entra en contacto con un mundo que le es más cercano que cualquier otro y del que dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y su desventura. (62-63, primer énfasis mío)

Se puede así entender el fin escritural de la novela como “fúnebre estrategia”, inspirada por el principio de realidad que el fantasma particular ha recibido de la negación narcisista de la realidad externa que Otero Silva ha realizado, y la motivación de esta estrategia textual, cortejo de fantasmas. En fin, lo hallo en la crítica virtual que se hace del estadio del tiempo del relato, posicionamiento particular de lo que entiendo ha venido siendo el devenir mítico de la Humanidad. Otero Silva ha reinterpretado un momento de la historia de Venezuela, pero más que eso, ha revitalizado una emoción transhistórica que siempre fue fuente de melancolía, porque el conocimiento claro y directo del mal atrabiliario no habría tenido explicación suficiente.

Por otra parte, H. Marcuse señala, apoyándose en Freud, que existen constelaciones genéricas preindividuales en el desarrollo del Ego, cuyas variaciones congénitas se pueden entender en términos de “nuestra herencia arcaica”. El Ego estaría dotado, desde el principio, de sus propias disposiciones y tendencias particulares, principalmente porque guardaría, como secreto, depósitos del desarrollo humano primitivo, presentes en esta herencia arcaica (45). Sin embargo, el “pecado original” fue contra el hombre. Freud no se refiere a un paraíso terrenal perdido por pecado contra Dios, sino a la dominación del hombre por el hombre. La hipótesis filogenética revela que la civilización “madura” está condicionada todavía por una arcaica inmadurez mental. Así el pasado define el presente, porque la Humanidad todavía no es dueña de su propia historia (*ibid*).

La estrategia textual de *Casas muertas* es posicionarse desde la melancolía, condición patológica, acidiosa, para dar cuenta críticamente del devenir histórico inconsciente, hablarnos sobre la pérdida de Ortiz como pérdida primitiva por la misma mano del hombre, paraíso preindustrial y comunitario mutilado por la condición humana, trauma que ha eternizado su tránsito y parece signar el destino universal de la

Humanidad. La trama simbólica-textual ha pergeñado el contacto indirecto con aquel mundo alterno y primitivo, de cuya vivencia dependería la felicidad, y sin embargo la decadencia del relato confina a sentirnos desventurados.

La ruina de Ortiz no queda meramente justificada en el plano epidérmico del azote de las enfermedades: el paso de la modernidad es marco esencial de su agostamiento, y la enfermedad es alegoría, como recurso estético, para referir la contradicción fundamental del avance de la técnica. ¿Por qué?, porque la personalidad, sea autónoma o colectiva, aparece como la manifestación congelada de la represión general de la humanidad. Se trata aquí de la represión filogenética.

3. Un moribundo desvalido y tenaz

3.1. Soledad, muerte y bambalinas.

Acatando las intervenciones espaciotemporales del relato, *Casas muertas* entraña particularmente el cronotopo de la modernidad, asimilación literaria de una realidad histórica representada en su propia contradicción: progreso de la técnica, especialista, un avance displicente para con la realidad preindustrial, imposición de una lógica por sobre la pre-lógica; se derruye y desestima, irreverente, el suelo vegetal. Y ¿qué sucede, entonces, cuando la Tradición, que sentó la existencia humana primera de una tierra, es condenada luego al olvidadero de su propio gobierno? Se retuerce la vida llanera, para el caso, en una rabia ensimismada, y delira sobre su propio recuerdo en un eterno juego de narcisismo.

Cuando referí de Ortiz aquella melancolía de carácter patológico más su identificación narcisista, se ha sobreentendido que su afección adopta un cariz exclusivamente individual, que es un mal que redundo en la egolatría desde su germinación hasta su fin, de tenerlo. Ahora, si conjugo este narcisismo desmejorado con la actitud de un Ortiz moribundo, que por lo demás se sabe enfermo y niega rotundo su finitud, damos como resultado, desde un plano estético, una soledad que se cierra sobre lo absoluto. Y no es una soledad cualquiera, porque, eternizando la postrimería de su condición dilata, a un tiempo, el fenómeno que produce su vista en el resto, sea con el desdén por quienes lo postraron de tal manera o con la angustia por quienes le han contemplado, descorazonados. Y sin embargo, la percepción contemporánea del moribundo suele indiferenciarse, porque en suma se trata de relegarlo, de evitar confrontar su realidad agónica. El moribundo es figura que transmite incomodidad.

En este sentido, *Casas muertas* desata en el fúnebre recorrido de Ortiz no sólo la vivencia de lo pretérito como único baluarte, sino también la expresión del olvido por una dictadura seducida por el fulgor de lo moderno, es decir, expresión como soledad, soledad de moribundo, desamparado por los suyos y hollados sus costados con un menosprecio incomodado desde Caracas. Tal estado de cosas, se simboliza en la podredumbre espiritual de Juan Vicente Gómez (“[...] el general Gómez tenía una maravillosa memoria para olvidarse de la gente” [90]), regidor militar de Venezuela en aquel tiempo del relato. Este personaje deja constancia de su daño en aquel pasaje de la novela donde se recuerda cuando se debía tomar examen a diecisiete alumnos para permitir la creación de

un quinto grado escolar en Ortiz: “Con anquilostomos, con paludismo, con miseria, con olvido, no era posible que aquel puñado de rapaces infelices, aprendiera lo suficiente para aprobar un examen que iba a cumplirse de acuerdo con las sinopsis elaboradas en Caracas para niños sanos y nutridos” (38). El contraste es imagen crítica de un proceso que parangona desigualmente dos realidades, la tradición llanera en constante despeño y la modernización instalando potestad a nivel nacional. Así, la muerte se cierne sobre el símbolo de la llanura (arruinada), Ortiz.

Al decir de N. Elias, la muerte no es un problema, sino el *saber* de ella (5), lo que constituye uno de los grandes problemas biosociales. En consecuencia, el mostrarse moribundo implica un extrañamiento que antes de nuestro tiempo industrializado no tiene paralelo. Antes, la muerte fue un asunto mucho más público que en la actualidad, ¿por qué?, porque era más desacostumbrado para las personas estar solas¹⁰; ahora, por ejemplo, se oculta a los niños la realidad de la finitud, como esquema de civilización dominante. Y sólo ahora, como nunca antes, la muerte, los moribundos, han sido hechos desaparecer de modo tan higiénico (15). Efectivamente, el proceso civilizatorio, y siguiendo con Elias, trajo consigo una general uniformización signada por una serie de caracteres notablemente aislantes, entre los que se cuentan un grado de individualización relativamente muy elevado, la contención de los impulsos instintivos y emocionales fuertes (que reprimen la condolencia profunda del sujeto en el caso de morir alguien, en lo que refiere a la espontaneidad para tratar con los seres queridos afectados¹¹), y la tendencia al aislamiento de los demás, es decir, la soledad (35). El moribundo puede dejarse llevar, resignado, por esta tendencia, que lo relega todavía más, o intentar romper el muro con sus últimos alientos, pues necesita tener la sensación de que aún no ha perdido el significado para otras personas.

Y es que todo cuanto hace un hombre o una mujer reside en lo que significa para los demás. Esta comprensión se dificulta ahora cara a cara con lo limitado de la vida humana individual. Si extrapolo esta concepción a Ortiz, resulta en una figura derruida que no llama a la comprensión del régimen central en Caracas, que se desvive cortejado por los modernos oropeles, y se hace un pueblo condenado a callar para sí el peso de sus

¹⁰ Para los niños, por ejemplo, no era ninguna novedad el conocimiento de la muerte, cuya expresión tenía cabida hasta en la lírica popular.

¹¹ Nuestra sociedad (occidental) toma por tabú a la expresión espontánea; para el caso de la muerte, se han adoptado tradicionalmente una serie de fórmulas cortesas para el qué decir (*La soledad de los moribundos*, Elias 18).

llagas. Elias acusa, nuevamente, la tendencia higienista e individualista a la que propende la civilización de nuestros días:

La muerte, en cuanto proceso y en cuanto pensamiento, se va escondiendo cada vez más, con el empuje civilizador, detrás de las bambalinas de la vida social. Para los propios moribundos, esto significa que también a ellos se les esconde cada vez más detrás de las bambalinas, es decir, que se les aísla. (20)

Así, otra contradicción que reconocería con la modernidad afincada en el tiempo del relato es que, pese al notable desarrollo técnico, carece de forma para la situación del tránsito a la muerte: es un espacio en blanco en nuestro mapa social (Elias 18). El *desarrollo* queda estancado en lo material, en tanto las fuerzas espirituales o simbólicas son cada vez menos comprendidas. En efecto, para las sociedades desarrolladas, entender la muerte como proceso natural es consabido y hasta tranquilizador. Se busca incluso prolongarlo más gracias al avance de las ciencias médicas: el avance de las sociedades industriales y la mejora en sus condiciones de vida (mayor esperanza de vida) provoca así la represión del concepto de muerte y, en consecuencia, se aísla a los moribundos y a los ancianos: se los esconde tras bambalinas. Esto se entiende, sobre todo, si consideramos que la estructura de la personalidad, y de las ideas asociadas a ella, está bajo la influencia de la estructura social, la que se ha ido formando muy lentamente en un largo proceso, lógicamente, también social (*ibid* 31).

3.2. Llano y decadencia.

Una disquisición topológica por el espacio de la novela trae a cuento inmediatamente la forma del llano, de aquella llanura “bella y terrible” para R. Gallegos. El fundamento de Otero Silva para elegir este ambiente recae en plasmarse una cota identitaria de Venezuela, pues esta realidad geográfica de la tipología paisajística, estrechamente vinculada a la agricultura nacional, se vio en extremo sacudida por el giro que toma la economía venezolana bajo la presión de las extracciones petroleras. Así, el llano se erige en símbolo de la realidad telúrica y económica de Venezuela (Nieves y Concepción. 113-114). Los autores (Nieves y Concepción.) de una tesis doctoral sobre la narrativa oterosilvana entienden que el mismo título de la novela, *Casas muertas*, sea, las “casas muertas”, sugieren la caída del sistema económico y cultural agropecuario que imperaba desde la colonia en Venezuela (*ibid* 114). Sin embargo, no veo tanto la representación de un derrumbe concreto como lo es el sistema agropecuario de un país como sí la crítica

general del devenir empobrecido de la Humanidad, metonimizado en la ruina de la casa, hogar que se pierde y transita, incrédulo, en la nostalgia de la cota más profunda. Recuérdense que he considerado la melancolía abisal de los orticeños como paradigma de un estadio sociocultural que se tiene en decadencia; pero ¿decadencia venida de qué?

Es decadencia por las bambalinas que el artificio higienista de la civilización contemporánea erige por esconder la muerte, por inquietarse esta civilización frente al rostro del moribundo y el lecho que pronto tendrá encima sólo un montón de carne en proceso de descomposición. Aun así, Ortiz no alcanza a expirar en toda la obra, sólo se tiene como paticojo impasible bajo el sol infernal del llano, sobre su aridez que simula perpetuar la angustia del *locus amoenus* devenido en ruina, y es desamparado por el general Gómez y en consecuencia por todo estado de Venezuela: nadie se toma la molestia de frenar los estragos de la fiebre petrolero-modernizadora por socorrer un pueblo convaleciente. A nadie llama el llano. Y es que no tendría sentido, si desde los avances finiseculares de la Europa el sello del *progreso* se toma el campo de visión y acción, y es algo que prontamente contagia también a Latinoamérica, Venezuela para el caso, entre los relumbres azabaches del petróleo. No habría por qué detener un paso seguro que se ha refinado con las previsiones de la tecnología y la especialización sólo porque un pueblo, perdido en aquella salvaje llanura, tambalea por su quehacer, un pueblo que ni siquiera figura un estorbo, pues sólo existe, aunque a duras penas; y en fin, ¿a quién le importa?

Justamente un razonamiento tal desemboca en forzosa indiferencia; el mismo patrón: Ortiz se obliga a recrearse en una inflexión nostálgico-melancólica. La decadencia, fantasma imposible para el ojo progresista, bulle a parejas con los giros socioeconómicos de la época. La Humanidad deviene en crisis separatista y de sujetos aferrados a su microcosmo, espantados de la muerte; así, la indiferencia se torna en otro *mal du siècle* que advirtió, desde su concepción, sobrepasar la centuria.

3.2.1. Estética y metafísica telúricas.

Creo fundamental, para comprender la esencia temática de la novela, remitirme al relieve telúrico que Otero Silva representa, sobre todo si consideramos que el tratamiento literario de la tierra llegó a convertirse en una modalidad ideoestética muy amplia, abarcando el período 1920-1930 y que respondía, desmontado ya el modelo civilizador europeo, a una búsqueda de identidad continental (Nieves y Concepción. 116). Cabe recordar aquí que P.

Grases afirma que los grandes personajes de las novelas de América eran vitalizaciones de la Naturaleza y que, en última instancia, la tipología humana quedaba reducida a simples accidentes en medio de acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo imponentes (cit. en Nieves y Concepción. 116). De esta manera, recursos estéticos aludidos como la correspondencia personaje-naturaleza, sea como el parodiado *locus amoenus* del poblador orticeño o como la sublimación de la memoria colectiva en el patio de Carmen Rosa, dan cuenta del marco totalizante y trascendente que el llano, insoslayable, significa. Pero hay más. El retrato de la llanura es una estrategia crítica de escritura, es decir, el resquicio textual de la novela evidencia la denuncia política de una literatura comprometida, si no olvidamos que Otero Silva, como uno de los representantes de la llamada “generación del 28” (aunque él mismo desestimara las filiaciones artísticas a algo como una generación), perteneció a un grupo de universitarios rebeldes en resistencia contra la dictadura de Gómez, lo que le valió su detención y encarcelamiento. *Casas muertas* porta, pues, los ánimos de la denuncia y el llamado a la rebelión desde el arruinamiento, como se verá más adelante con la excepcional figura de Sebastián Acosta.

Volviendo, la estrategia texto-telúrica de Otero Silva, el llano venezolano, fue tema fundamental para los creadores durante el gomecismo, y no sólo limitado a la literatura (cuyo exponente más emblemático es *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos), sino también en el dominio musical, como *Alma llanera* (1914) de Pedro Elías Gutiérrez, y en el plástico, representado por los pintores del Círculo de Bellas Artes (Nieves y Concepción. 117). Como es de notar, no podía desentenderme de la magnificación de esta dimensión geográfica, sobre todo porque tomo bando por la defensa de su vigencia aun acabado el impulso criollista por reafirmar una identidad “color local”. En este sentido, estaría de acuerdo con los autores de la susodicha tesis al rechazar la catalogación de anacronismo con que se suele tildar a determinadas obras de la narrativa latinoamericana, que han venido recreando la referencialidad e idiosincrasia telúrica continental. Fundamentalmente, concuerdo con lo que Denzil Romero aduce a la hora de referirse a la “buena salud” de la llamada novela criollista: no hay que remitirse a afirmaciones extraliterarias (que bien pueden estar extinguidas) sino al texto en sí, a su autonomía, inmanencia fictiva, por cuanto toda obra literaria crea una transrealidad independientemente de sus anhelos de confirmación referencial; por ello, las novelas telúricas “poseen valores intrínsecos en su realización estética y mantienen su capacidad para ser aprehendidas emocionalmente por sus lectores contemporáneos o no, y, sobre

todo, porque son veraces, con la veracidad que de sus propios textos se desprende” (cit. en Nieves y Concepción. 115-116).

Esta transrealidad fictiva del texto literario encierra en la esfera estética de *Casas muertas* aquella denuncia por el abandono, la indiferencia, injusticia inmensa que resigna su humillante ofensiva con las formas de la melancolía, nostalgia reflexiva hecha psicopatología de gente enferma y sin culpa. Las vistas de la obra, su confirmación referencial en la realidad histórica del relato, escrita con el imperativo de la palabra traumática ya consumado el gomecismo, son manifestaciones de la veracidad de su vigencia y acusación: la ruina a la que se ha conducido la sociedad venezolana y, tal vez, Occidente mismo, instalado el dominio de la fiebre del positivismo productor.

En efecto, y como se ha venido anunciando, el malviviente orticeño, signado por el carácter de aislamiento moribundo y distanciado de toda civilización (la que, irónicamente, desencadena su agonía eternizada), se encuentra oprimido por lo inconmensurable de la sabana llanera, condicionado por los males de la fuerza telúrica y, sin embargo, su estrago es inversamente proporcional al poderío que el oro negro impone sobre el suelo vegetal, aun con sus consecuentes daños económicos modernizadores y transculturadores (Nieves y Concepción. 117-118).

3.2.2. Necesidad del hombre-planta. Necesidad del orticeño.

Hasta ahora he tomado parte en la defensa de la Tradición, encarnada en la miseria de Ortiz, por sentar preferencia en la pre-lógica del hombre primitivo por encima de la decadente contradicción de la modernización de traza inexpugnable. Creo firmemente en el valor espiritual de la comunidad, su vecindad entrañable y comunicación de reconocimiento macrocósmico. Es un aire de bien que el pueblo en cuestión tuvo consigo ya en su mejor fulgor y que no se apagó aún después de la hecatombe.

Spengler apunta que el hombre primitivo, luego de ser un animal errante, pasó con la agricultura a un cambio profundo: descubre un *alma* en el paisaje que le rodea, en la “tierra amiga”, la madre tierra. La casa aldeana pasó a convertirse en símbolo de su sedentarismo; y es que el hombre, junto con plantar y sentar un hogar fijo, se hizo a un tiempo también planta: su cultura era vegetal (110). Por supuesto, no puedo permitirme una perspectiva romántico-estática de la situación pre-urbana (de la *tribu*), pues esta debe estudiarse como proceso, y como tal una conciencia histórica de su tránsito es

indispensable para comprender el fenómeno que arriesgo a entender cíclico, correspondencia de cruces áureos y herrumbrosos.

El asunto se presenta cuando, surgida la civilización, como estadio burgués y fase transitiva de la tribu, al decir de H. Cox (35), aquella desprecia las raíces del alma y las arranca, desdeñosa y complacida con sus grandes ciudades. Es un hombre civilizado y microcósmico, que da lugar a la aparición del “nómada intelectual”, cuyo espíritu desarraigado recorre todas las posibilidades territoriales e intelectuales, preso de su mismidad. El problema de la formulación de Spengler es que no tarda en aplicar el concepto de “alma” a la ciudad, considerándola como un alma colectiva de nueva especie: la generación de un *todo conjunto*, es decir, “una unidad que constituye el objeto de un idioma de formas y de una historia estilística, que acompaña en su curso todo el ciclo vital de una cultura” (112). Se trata de la composición interior de mundos completos; si no se forma dicho mundo simplemente no habría alma. Por lo tanto, se excluyen en esta perspectiva aldeas o campos. La razón de esta segregación reside, para el autor, en la “ahistoricidad” del hombre vegetal, porque mientras las ciudades evocan una imagen precisa, un alma nueva que habla un idioma nuevo (y, muy pronto, identificado con el de toda la cultura), y su “rostro” posee en su expresión una *historia*, el hombre vegetal, en cambio, carece de historia, porque es el hombre eterno.

En la ciudad se pierde la identificación del hombre con el paisaje campesino, este ya no vibra al compás del alma humana, la que experimenta el empuje de un nomadismo vehemente. Y se ha alejado a la misma tierra del contacto humano, porque si en un principio la arquitectura de las ciudades primitivas *crecía* literalmente de la tierra, con la llegada de la civilización la arquitectura se *apoya* sobre el suelo (Spengler 113), imponiendo el orgullo de un ingenio constructor por encima del suelo natural. Sin embargo, el aldeano mantuvo su ligamen con la tierra, lo que le ha valido quedar fuera de la historia universal, según la consideración de Spengler: la cultura sólo anidaría en las ciudades. La piedad del aldeano hace verlo tornar al estado natural primario; a veces pudo derramar su sangre, pero ha quedado intacto en su íntima esencia (*ibid* 118).

Mas, no puedo estar de acuerdo con arrancarles un alma. Entender la eternización del aldeano como especie de estancamiento o mundo “incompleto” (¿habría un “mundo”, siquiera?) es, a mi ver, un equívoco que se conduce inflexible contra cualquier retorno vegetal por no asegurar la evolución formal debida. Pero ¿no es también factible tomar aquel carácter vegetativo de visión macrocósmica como un mundo en sí? Comprendo la

visión del hombre-planta como sujeto ahistórico, careciendo de una evidente evolución formal-estilística, pero ausente de su medio y vida un alma, la no composición de un mundo suficiente para valerse como sustancia espiritual, me es difícil de aceptar. Veo su eternización, al cabo, como un mundo regido por la inmanencia de su fijeza; no creo en su estancamiento, sino en el flujo constante y concentrado de un reconocimiento en el paisaje, la naturaleza, que, montando así un proceso cíclico, afirma la viveza de un alma sedentaria y natural. Se trata de un mundo vuelto hacia sí, cerrado como un reducto de paraíso globular, ciertamente ahistórico (para las nociones de una Historia universal), pero que igualmente fluye en un movimiento centrípeto.

En consecuencia, Ortiz posee un alma, sobrelleva intacto el peso de su decadencia porque, a pesar de haber deslumbrado un tiempo y luego perder motivo de ufanarse, nunca dejó de ser su esencia misma, ligamen del hombre y el llano, belleza quizá demasiado pre-lógica para la emergencia de un capitalismo insensible. Lo singular (o no tanto) es que su mundo fue alanceado por la dañina indiferencia de la presión petrolera, interrumpiendo un proceso cerrado de fiestas y procesiones, para terminar apagando sus luces en otro proceso, también cerrado, que amenaza perpetuarse.

Por otro lado, retomando la lectura de paraísos perdidos y arruinamiento civilizatorio, cabe traer al caso las palabras de Cox, quien esquematiza el proceso histórico en tres etapas: tribu, burgo y tecnópolis. Lo interesante y atingente es lo que dice respecto al hombre tribal, quien “difícilmente es un “yo” personal en nuestro moderno sentido de la palabra. No sólo vive en una tribu; *la tribu vive en él* [...] Es la expresión subjetiva de la tribu” (32, énfasis mío). Este sujeto preliterario se funde con su daemon y su grupo, sus dioses giran con él en el torbellino de la noche del éxtasis sensual (35), su reconocimiento es a nivel grupal, su sentimiento es fundirse con su paisaje, y la persistencia de esta actitud en un Ortiz moribundo reafirma su pervivencia en el tiempo como mundo; han de circular las relaciones y tratos familiares, la condolencia sentida por su identificación con la tierra (el llano) y de un mismo sufrimiento.

El contraste del sentimiento totémico con el burgués es evidente. Todo cambio de paradigma sociocultural se da por un cambio en la base de la estructura económica, por ello, cuando esta estructura permite la emergencia de un grupo de especialistas conscientes de la religión, que define su codificación, es cuando aparece el burgo. Y junto con él, la aparición de la moneda y el desarrollo del alfabeto. La primera permite al hombre volverse un operador más móvil y más independiente, en tanto la escritura

despersonaliza el acceso humano a la información (Cox 33). Así, veo esta óptica condecirse con el “nómada intelectual” de Spengler: el hombre abre sus posibilidades en un espacio que explora seguro de su libertad e independencia; es un artífice ambicioso. La distancia con el hombre primitivo es considerable: “El hombre del burgo lee la palabra y la oye predicar [...] el dios del burgués le llama desde una distancia infinita para trabajar sobriamente a la luz del día de la autodisciplina” (*ibid* 35). La identificación unitiva con el paisaje se irá desvaneciendo progresivamente hasta llegar a la fase tecnopolita, al hombre postliterario de la imagen digital.

La necesidad de un arquetipo de sujeto orticeño se funda, por tanto, en el retorno de una comprensión relacional y totalizante del universo, arraigo telúrico que la obra estetiza a modo de denuncia política, porque el *progreso* se habría podido forjar desde la conciencia de grupo, de haberse seguido un patrón histórico diferente. Sin embargo, es una utopía (claramente) truncada por aquello que ha sacudido la estructura epistemológica latinoamericana: el arribo de la modernidad. No es, pues, casual que a la novela la crucen en plaga las enfermedades, vector fundamental del deterioro temático.

3.3. Enfermedad y alegoría.

El duelo es madre de la alegoría. Que *Casas muertas* cargue consigo la pesadumbre de la enfermedad (las múltiples enfermedades) es significativo no sólo a nivel textual, sino a nivel paradigmático como estetización alegórica de una rotura cultural, es decir, alegoría de una problemática sociocultural de Venezuela, expresión de la conducción gomecista que hizo del arruinamiento de Ortiz un efecto colateral de las ocupaciones petroleras: transformó la indiferencia en imagen. Y es que, siguiendo a Idelber Avelar, en sus orígenes la alegoría toma la forma de una relación entre la imagen y una leyenda, donde esta inscripción escrita operaría impidiendo que la imagen se congele como forma naturalizada, a menudo proponiendo un enigma que vaciaría cualquier posibilidad de una lectura especular de la imagen. Así, lo alegórico se instaura, por lo tanto, no por recurso a un sentido abstracto, sino en la materialidad de una inscripción. La forma original de la alegoría toma cuerpo en el devenir-cripta de una mónada verbal que enmarca una mónada pictórica (7).

En este sentido, las enfermedades (como recurso textual) presentes en la novela hacen de la cripta un residuo de reminiscencia. ¿Cuál reminiscencia?, el estertor de la modernidad, cuya llegada deshizo configuraciones tradicionales. ¿Por qué

reminiscencia?, porque si tenemos en cuenta que Otero Silva escribió la obra en 1955, ya pasada la fusta del gomecismo, que precisamente introdujo la técnica moderna, y situó el relato *durante* el régimen, es porque la palabra traumática trascendió el tiempo, misma razón por la que más arriba se aduce la vigencia de la novela telúrica habiendo pasado, supuestamente, la necesidad de una expresión identitaria (y en cierta medida biográfica). La memoria despliega sus lesiones a través del tiempo, las convierte en literatura, música, pintura, y no agotará su legitimidad. Otra vez, el duelo es madre de la alegoría. El conflicto de la modernidad, nudo conceptual irresuelto y sin atisbos de resolverse, se convierte en singularidad que las corporalidades alegóricas –paludismo, fiebre, hematuria– refieren vertiginosamente. La fatalidad hecha una patología ambiental sugiere replicar el daño que la fiebre petrolera inflige transversal a Ortiz.

Tanto más cobra relevancia esta interpretación cuanto más consideramos que Venezuela no conoció la democracia, exceptuando tan sólo dos gobiernos. Su historia está signada por la huella del autoritarismo (Nieves y Concepción. 14). La férula de una dictadura de veintisiete años condenó al olvido a poblados del llano como Ortiz, seducida por el giro económico que significaba la explotación del oro negro, cuya extracción se asienta al ritmo que figura un yugo para el orticeño ya tambaleante:

Hombres ya enflaquecidos por el paludismo crónico, ya sepultados en un fatalismo indefenso, recibían en el cuero apergaminado el alfilerazo mortal del mosquito que escupía la perniciosa. Esta no era la fiebre que bajaba a las pocas horas sino un continuo arder, día y noche, entre contorsiones y delirios. (103)

Así, el paludismo, principal enfermedad de la novela y de un carácter masivo como lo fue históricamente la peste bubónica o el tifus, adquiere en sus víctimas (gran parte del poblado) el sello de una fisiognómica triste y debilitada, acoplada junto al embiste implacable de otras enfermedades, metáfora constante que no cesa de clamar injusticia por el abandono. Por otro lado, el sufrimiento epidérmico traducido en profusa melancolía reafirma lo que S. Sontag observa aporta sobre su concepto de enfermedad: un vehículo de sentimientos excesivos¹², revelando deseos que el paciente probablemente ignoraba (20). Una perdurable nostalgia que se hace melancolía como estado patológico nos

¹² Sontag piensa en el cáncer y la tuberculosis como modelos conceptuales que descargan sobre el paciente la responsabilidad de su mal. Mientras el cáncer es vergonzoso por atribuirse a la represión emotiva, la tuberculosis no pierde su encanto, sobre todo durante el siglo XIX, por atribuirse a un exceso de pasión (23). Ambos casos, en fin, tratan con la posesión de sentimientos excesivos que se han reprimido o ventilado demasiado.

hablaría entonces de un excesivo sentir, la evocación del pasado, anhelo de lo ido, y que no tardaría en hacerse una determinada forma conceptual, psicopatológica, de aquel vehículo. Y revela, a un tiempo, el deseo común y quizá no del todo ignorado: el retorno del tiempo mejor, que los ancianos vivieron en carne y los hijos crecieron oyendo y teniendo por un mundo ajeno y perdido para siempre.

Ahora bien, Sontag recuerda las especulaciones de los antiguos respecto a las enfermedades en masa, que atribuían el desastre casi siempre a la ira divina por los pecados cometidos en tierra; ahora, en cambio, se presentan como formas de juicio propio, de traición a sí mismo (18), lo que vale un carácter represivo (cáncer) o ventilado (tuberculosis), independiente de la impresión que deje en la sociedad. Sin embargo, he venido postulando la presencia de una tercera vía de daño contra Ortiz, producida por la misma mano del hombre con los arranques de la innovación tecnológica, que aunque sí mantenga tratos indirectos con un “juicio propio”, al desencadenar el excesivo sentir de la melancolía (enfermedad “no visible”), creo ver también la otra vinculación, igualmente interesante, que dice relación con la figura divina. Se trata de la traición y abandono del dios, dejando una tierra a la vera y guisa del mismo hombre.

3.3.1. Traición y abandono del dios.

El dios fugitivo es un motivo que interesa a mi análisis por su carácter definitorio. Como ya he dicho, las enfermedades que carcomen al pueblo no son su castigo por un pecado determinado, sino alegoría de la obra humana corrompida por su ansia de progreso, enemigo declarado de todo lo que signifique una raigambre popular, cultura de la tierra. Ya hecho el daño, se manifiesta la imposibilidad de encontrar o reencontrarse con el dios, lo que sin embargo afirma los lazos de comunidad al tenerse sólo a ellos en su miseria. Esto no significa que desechen al dios. Al contrario, la fe perdura en la novela como el eco más profundo de su tradición, expresado largamente en las memorias de Hermelinda sobre los curas que llegaron alguna vez a Ortiz, por las procesiones que, aunque no como antes, se continúan haciendo, y señaladamente por la presencia de su iglesia, cuya descripción abre paso a la interpretación metafórica de su latente religiosidad:

La iglesia era un edificio digno del viejo Ortiz, el señero vestigio que quedaba en pie del viejo Ortiz. Es cierto que nunca concluyeron la construcción, pero la parte levantada era sólida y hermosa, no enclenque y remilgada capillita a merced del viento y del aguacero,

sino robusto templo hecho, medio hecho porque no estaba hecho del todo, para hacerle frente a las fuerzas destructoras de la naturaleza. (41)

Aunque a medias, la iglesia sabe resistir los embistes destructores de la naturaleza. La metaforización me lleva a plantear en la comunidad orticeña una férrea unión con la religión, que la enfermedad alegórica, la modernidad allí afuera cernida, no logró penetrar con su peso. A mi ver, sin embargo, se trata de una fe forzada, porque habiendo traicionado el dios los honores que Ortiz algún tiempo le rindió con sus bellas y pomposas procesiones, habiendo abandonado a su suerte al pueblo entero y signado su decadencia, Ortiz sólo atinó a reafirmar su vecindad entrañable mediante su nueva definición a partir del vacío que generó la fuga del dios. Creyeron que, en su abandono, sólo la fe les quedaba y los aunaba, y eso, desde una perspectiva crítica, lo considero como especie de forcejeo inconsciente, algo postizo. Ignoran que el dios se ha ido, y las fórmulas devotas no escapan de la memoria general: “¡El Ángel del Señor anunció a María! –dijo [doña Carmelita]. Y Carmen Rosa respondió, *como todas las tardes*: Y concibió por obra y gracia del Espíritu Santo” (16, énfasis mío).

Más importante, Ortiz confió en la resistencia moral del hombre, mediando el reconocimiento de una identidad colectiva redefinida desde la plaga decadente. En efecto, se obligó a resistir un deterioro cuyo acontecimiento, además de entenderse “modernidad”, va a parejas con otro fenómeno, la secularización.

4. La ruina eterna

4.1. Secularización.

¿Por qué huyó el dios? ¿Por qué traicionó el futuro de Ortiz? Porque el universo ahora es la ciudad del hombre, es un campo de explotación y esfuerzo humanos del que han huido los dioses tribales. Siguiendo a Harvey Cox, las confrontaciones cosmopolitas (pensemos en la crisis finisecular del XIX) de la vida en la ciudad expusieron la relatividad de los mitos y tradiciones que los hombres, en otro tiempo, creyeron incuestionables. El proceso se denomina secularización, un tránsito de reconfiguración epistemológica donde toda la responsabilidad recae en el hombre, quien se libera del control religioso y metafísico sobre su razón y lenguaje (7); es lo que podría entenderse como la “mayoría de edad del hombre”. Y es que la urbanización figura como el contexto de la secularización, si atendemos a la germinación de pueblos que nacen alrededor de las petroleras en la obra, y que prometen expandir sus posibilidades constructivas: “He oído decir a los camioneros que, mientras Ortiz se acaba, mientras Parapara se acaba, en otros sitios están fundando pueblos” (116). La fundación es la conquista del sujeto moderno, todo lo domina y subyuga, todo lo inventa y reajusta.

Mas el imperativo constructor, resguardado bajo el filosofema positivista, no es el único logro de la secularización. Nuevamente debo remitirme al carácter intelectualista de la vida anímica de las grandes ciudades, su urbanización creciente y rectora del ánimo con provecho calculador. Los pueblos sufren y no entienden la tendencia del desarraigo urbano. Aquí entra, lúcido, Simmel: “[El carácter de las pequeñas ciudades] apunta más bien al sentimiento y las relaciones afectivas. Estas están enraizadas en los estratos más inconscientes del alma y crecen principalmente en la tranquila armonía de los hábitos ininterrumpidos” (12). Ortiz se posiciona como especie de edén ruinoso que preserva para sí las huellas intactas de un contacto más primitivo, y es asediado por los alfilerazos mortales del mosquito y por la gran máquina urbana, aquella que succiona y consume, fatal, su campo de explotación.

Continúa Simmel: “El hombre puramente intelectualizado es indiferente frente a todo aquello que es realmente individual, ya que de aquí resultan condiciones y reacciones que no pueden ser agotadas con el entendimiento lógico” (13). Se ha trocado el valor cualitativo por el cuantitativo. Hablamos de una sociedad del rendimiento que sólo entiende su realidad en términos numéricos, y para lo que distraiga su frío trayecto guarda

la más absoluta indiferencia. “Quizá no exista ningún fenómeno anímico que de una manera tan absoluta sea propio de la gran ciudad, como la indiferencia” (15). Fundamentalmente, la esencia de la indiferencia es la insensibilidad frente a la diferencia de las cosas, no se percibe el significado y el valor de las diferencias entre estas y, con ello, se acaba por no percibir a las cosas mismas (16). Así, surge lo que Simmel denomina autoconservación, un fenómeno de adecuación propio de la indiferencia para poder sobrellevar la enorme exigencia al sistema sensorial que demandan las grandes ciudades, culminando en ellas la concentración de las personas y las cosas.

4.1.2. Crítica del comportamiento contemporáneo. El urbanita y el aldeano: parangón modernidad/Ortiz.

Tomado como un comportamiento social negativo, la actitud espiritual de los habitantes de la gran ciudad puede ser calificado, desde un punto de vista formal, como de reserva. El lado interno de esta reserva no es la indiferencia, sino más bien una ligera aversión, una extrañeza y rechazo que, en el momento de un contacto algo más próximo, puede transformarse en odio y lucha (Simmel 16-17). Así, estamos frente al distanciamiento espiritual con respecto al otro, motivo frecuente dentro de la “gran muchedumbre” que induce las sensaciones de soledad y abandono. Lógicamente, la muchedumbre que concierne al plano crítico-discursivo de la novela no es otro sino Caracas, corazón administrativo del régimen gomecista, cuya discreta presencia, hecha motor de la nueva economía venezolana y, a un tiempo, trastorno alegórico, representa este aire renovado de cálculo y rendimiento. Ortiz, eternizado, nada puede oponer frente al febril avance de la técnica, empoderado el trayecto de la secularización.

H. Cox, por su parte, despliega una perspectiva más optimista respecto a esta autoconservación, resguardo de la autonomía y alejamiento voluntario. El autor argumenta que este rasgo de “anonimidad” contribuye al sostén de la vida humana en la ciudad, más que a su detracción (62), principalmente porque el hombre secular urbano está llamado a un género distinto de vecindad del que practicó su predecesor habitante del pueblo y, por lo tanto, no significa que el urbanita no pueda amar a su “vecino de enfrente”, sino que sucede una selección más meticulosa de las amistades, con razón de cultivarlas por su cuenta. Desea mantener una distinción clara entre lo privado y lo público, de otra forma la vida lo abrumaría y deshumanizaría (69). Se asegura que se ha pasado por alto el hecho de que el tecnopolita debe cultivar y proteger su vida privada, constituyendo así la urbanización una nueva expresión de interacción humana. Es la

liberación de lo que Cox denomina, inoportuno, los “lazos empalagosos” de la sociedad preurbana (71).

Ahora, ¿cuál es la situación, desde la perspectiva del autor, para el hombre de pueblo? Atendamos a la novela: el orticeño común hace pública su vida privada y viceversa, no tiene la necesidad de restringir proximidad alguna. Esta grandeza (o superioridad) afectiva del aldeano queda ilustrada con la llegada a Ortiz de una familia que, de paso, hace una parada en el pueblo; van a ver si su hijo, preso político y enviado a trabajos forzados en Palenque (otro sinónimo de muerte), todavía seguía vivo:

Camino de El Sombrero, en automóviles de alquiler o en camiones de carga, pasaban con frecuencia mujeres que venían desde Valencia, desde Caracas, desde más lejos [...] Carmen Rosa las veía desfilar desde la puerta de la escuela de la señorita Berenice. Casi siempre eran mujeres de pueblo –*¡cuántos sacrificios, cuánta hambre, cuántos portazos despectivos para lograr reunir el dinero que costaba aquel largo viaje!*–, envueltas en pañolones de tela burda, secándose las lágrimas con humildes pañuelos de algodón. Emprendían la dura jornada “a ver si lograban verlo”, “a preguntar si todavía estaba vivo”. Y volvían sin haberlo visto y sin haber obtenido respuesta a sus preguntas.

Raras veces se detenían en aquel pueblo desierto y doloroso. Pero aquella vez lo hizo un automóvil canijo, un viejo Ford destartado manejado por un hombre rubio de ojos azules y agudo perfil. Lo acompañaban dos mujeres, madre e hija, casi tan blancas como la señorita Berenice. [...]

- ¿Me puede hacer el favor de regalarme una lata de agua? –dijo el conductor.
- Con mucho gusto –respondió Carmen Rosa. [...]
- Si quieren descansar un rato, pueden entrar a la casa –dijo la señorita Berenice que se había reunido al grupo. (82-83, énfasis mío)

Es de notar la vecindad desprejuiciada, mera solidaridad, que Carmen Rosa y la señorita Berenice, gente de pueblo, tiene para con esta familia desesperada por la vida de su hijo (“Vamos hasta donde podamos –respondió la madre–. Mi hijo es estudiante y está preso en Palenque, en la China. Vamos a ver si logramos verlo, a preguntar si todavía está vivo” [83]). Concordando con Simmel, la vida campesina hace de las relaciones una interacción más sentimental, una situación empática que no se vale del recelo, no debiéndose recurrir tampoco a las argucias del urbanita.

Sin embargo, mi mayor contrariedad respecto del argumento de Cox viene de la distinción que hace de los conceptos de Ley y Evangelio, aduciendo que el primero milita contra la elección y la libertad, decidiendo por nosotros, atrofiando nuestra capacidad de responsabilidad, tendiendo a nuestra conformidad con las expectativas y costumbres de la cultura, mientras el Evangelio figuraría como un llamado a la elección y a la responsabilidad: la Libertad (70). A continuación, plantea que la liberación del hombre urbano de los convencionalismos impuestos hace que le sea necesario elegir por sí mismo. Aquí mi sospecha de falsearse su argumento o, cuanto menos, de pender sobre la contradicción, aumenta considerablemente. Mi pregunta es la siguiente: ¿nos habla de una construcción identitaria mucho más codificada por el contexto sociocultural, de lo que significa ser un urbanita? Y, en segunda: ¿Cuán seguros podemos estar de esa libertad dentro de la urbe, si atendemos a la consideración (a mi ver, también problemática) de que el aldeano representa a la misma Ley, anquilosada en su figura y entorno?

Si la respuesta a la primera pregunta es afirmativa, declaro mi contrariedad: la vida preurbana, pensemos en Ortiz, no exige cautelas ni reservas para las relaciones sociales, que por fuerza se hacen hasta familiares. La existencia del aldeano se desenvuelve, desde su niñez, de un modo natural, es decir, sin agencia de rígidos factores comportamentales o formulaicos, engrosados por el desafío a los nervios que la concentración y movimiento de gente en la gran ciudad provoca. La vida urbana exige una construcción de individuo mucho más cuidada, temerosa y prevenida de su ambiente, por evitar que luego desconocidos entren al círculo íntimo de su vida. Se generan fórmulas de cortesía para el trato impersonal. La gentileza se convierte en instrumento de autoconservación¹³, y sucede entonces un refinamiento de los modales y las maneras. Obviamente, esta es la concepción general que se regla para el desarrollo social del individuo desde su escolaridad, por lo tanto no se olvida a quienes decidan rebelarse contra esta plasticidad de las relaciones; *outsiders* se los ha llamado. Sin embargo, el comportamiento de estos radica en el mismo fundamento: la vida en la gran ciudad; son la expresión de su decadencia, irritados sus sentidos. La ciudad acaba por definir y redefinir, en un febril gesto dinámico, la configuración identitaria de todos sus individuos.

¹³ Recuérdese el propio significado del término “urbanidad”: cortesanía, comedimiento, atención y buen modo (según la RAE). Una concepción que se articula para su aplicación en el trato cotidiano-impersonal; son la gentileza y buenas maneras que describen una necesidad social inserta en un tráfico infatigable de urbanitas.

En síntesis, se trata de un esfuerzo por construirse uno como sujeto, basado en la necesidad de conservar su autonomía y saber guardar las distancias. Se hace un imperativo del hombre secular. El crecimiento del aldeano, muy por el contrario, reside en núcleos de confianza, la compañía afectiva de la comunidad: la identidad del sujeto no se ve forzada a valerse excesivamente (una cortesía mínima puede ser inevitable) de artilugios para refinar su trato con los demás, lo que se acostumbra a llamar incluso como “rudeza”, aunque represente un estadio pre-lógico más honesto con la personalidad del habitante mismo y con sus relaciones cotidianas.

Ahora bien, se habló de elección y responsabilidad en el urbanita, como seguimiento del Evangelio, y que esto plantea la liberación del hombre de los convencionalismos impuestos. Pero, ¿hablamos realmente de libertad cuando analizamos al hombre de la gran ciudad? Con todo lo dicho, además de sus obsesiones de calificación numérica, de estructurar todo bajo un esquema determinado, su afilada indiferencia, no creo ver una “libertad” siquiera en la constitución de su personalidad, cuando esta se ve tan maniatada por los mismos convencionalismos –de los que supuestamente se libera– que su aglomerado entorno exige.

La “gentileza”, la instrumentalización de la palabra, las estrategias selectivas y refinadas de distanciamiento, son sólo algunas de las expresiones de la autoconservación de Simmel, término que hallo más adecuado para la situación tecnopolita, porque no le hace favor alguno a la anonimidad que Cox defiende. En efecto, este la entiende como la liberación de la Ley, concepto que el aldeano aparentemente encarnaría. Sin embargo, no veo en su figura vegetal la represión de la elección y la libertad, tal vez sí conformidad con las costumbres de la cultura, pero sin llegar a infligir corrupción alguna en la complejidad de su identidad, sin contaminar su naturaleza por los rituales categóricos de la urbe. No hay sometimiento de la autonomía ni agencia desmesurada de patrones conductuales y estilísticos. El orticeño es el hombre eterno, y libre.

4.2. “Hay que hacer algo”: pragmatismo, eternidad y represión filogenética.

Los personajes de Carmen Rosa y Sebastián constituyen a todas luces un caso particular de excepción dentro de la novela. Mientras el pueblo desfallece en una constante recreación de su pasado, se estanca y eterniza su duelo, Sebastián, por su lado, anida en su pecho el brío de una juventud decidida. Más tarde, en las últimas páginas de la obra, Carmen Rosa expresa una idéntica disposición a la marcha resuelta. Que ambos se

hayan amado es una manifestación de la erótica imperativa que subsume el plano textual: se llama a la rebelión, a la crítica imprescindible, se insta a las revoluciones necesarias con motivo del cuestionamiento político.

La mejor ilustración de este cuestionamiento, conciencia de situación, se da con la breve detención que un vehículo, cargado de estudiantes condenados por sublevación política, hace frente a la bodega de Epifanio. Sebastián estaba presente y le regala su sombrero a un estudiante mulato: “Mejor es que se lleve el mío. Usted no sabe lo que es el sol del Llano” (72). Esta simple interacción y vista de los estudiantes sella más tarde en él una inquietud que se traduce en impotencia: “No regresarán –gruñía enfurecido el señor Cartaya en el patio de las Villena–. Los matarán a latigazos y los enterrarán en la sabana. (–) ¡Hay que hacer algo! –añadía Sebastián apretando los puños, agobiado por la pesada certidumbre de que nada podían hacer” (73). Y el mismo pasaje subraya los maltratos que la resistencia de universitarios recibía por insurrectos: “Los tiran a dormir en el suelo, les remachan grilletes en los pies, los sacan a trabajar desde la madrugada, les caen a latigazos si intentan descansar, los matan de hambre, les pega el paludismo, los revienta el sol –enumeraba Panchito implacablemente” (*íbid*). Así, creyendo signado su destino como insurgente, Sebastián se abre paso a las armas por ver libre a su patria del tirano.

Ahora, para mi lectura, resultan sumamente significativas las palabras de los estudiantes, cuando van dejando Ortiz rumbo a Palenque:

El de la negra mirada incisiva dijo súbitamente:

- Yo no vi las casas, ni vi las ruinas. Yo sólo vi las llagas de los hombres.

Y el de la pálida frente cavilosa:

- *Se están derrumbando como las casas, como el país en que nacimos.*

Y el de la aguda nariz hebraica:

- “Plurima mortis imago”. (76, énfasis mío)

“Plurima mortis imago”, algo así como “multitud de imágenes de muerte”, habría de resumir la impresión que la ruina humana dejó para los presos. Ortiz queda perfilado como un recurso metonímico del desmoronamiento nacional, y su gente llagada como los heridos y afrentados por aquella modernidad que simula un único faro para el dictador. El conflicto sociopolítico determina cada vez con más fuerza la conciencia de Sebastián, quien expone sus razones a Carmen Rosa:

- No es posible soportar más. A este país se lo han cogido cuatro bárbaros, veinte bárbaros, a punta de lanza y látigo. Se necesita no ser hombre, estar castrado como los bueyes, para quedarse callado, resignado y conforme, como si uno estuviera de acuerdo, como si uno fuera cómplice.

Y otro domingo:

- Los estudiantes dejaron sus casas y sus libros y sus novias, para hundirse en los calabozos de la Rotunda y del Castillo, para que los mataran de un tiro, para que los mandaran a morir a Palenque. Sería un crimen dejarlos solos.

Y al domingo siguiente:

- Los que mandan son cuatro, veinte, cien, diez mil. Pero los otros, los que soportamos los planazos y bajamos la cabeza, somos tres millones. Yo sí creo que se puede hacer algo. Yo no soy un iluso, ni un poeta de pueblo, sino un llanero que se gana la vida con las manos, que ha criado becerros, que ha domado caballos. Y sé que se puede hacer algo. (78)

Estas líneas, determinantes para comprender las tendencias del personaje, trazan igualmente la manifestación del pragmatismo en su contradicción fundamental. En efecto, Cox delinea los rasgos de la filosofía pragmática que consumen al hombre moderno, la cual propende obsesa hacia la pregunta “¿funcionará?”, donde el mundo ya no es concebido como un sistema metafísico unificado, sino como una serie de problemas y proyectos (83). Ahora el hombre pragmático puede vivir con soluciones sumamente provisionales, consciente de habitar un mundo que entiende como una serie de proyectos complejos e interrelacionados que requieren la aplicación de la competencia, forjada la confianza básica en que el mundo se mantiene unido, que es fuerte, autoconsciente, que tiene regularidad y puede ser puesto a prueba sin que todo en la vida se desmenuce (89).

Si atendemos a la división que Van Peursen hace de la Historia, en era mítica, ontológica y funcional (recuérdese el paralelo de Cox: tribu-burgo-tecnópolis), donde, si en la mítica primaba la formulación “algo es”, en la ontológica “*qué* es ese algo” y en la funcional “*cómo* es ese algo, cómo funciona” (cit. en Cox 88), damos alcance a que en nuestra era funcional nos concierne más el pensar que el pensamiento, el “arte de amar” más que el amor, es decir, trayendo a cuento las palabras de Adorno y Horkheimer, “no debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación” (14). Importa más la *operación*, no la verdad. De ahí la tendencia de pasar a llevar lo “residual” que no se suscriba a esta operación.

La verdad misma, aquí entendida como esencia, se ignora por las funciones epidérmicas que el objeto de conocimiento aporta a la sociedad, confrontándola a problemas humanos específicos. La verdad se unifica pragmáticamente, se juntan los

diversos cabos del conocimiento en una cuerda que servirá a una necesidad humana particular (Cox 90). Un acierto de Cox fue identificar el peligro de este pensar funcional, que puede degenerar en “operacionalismo” y decantar en una sociedad que lo juzga todo en términos de “utilidad”: puede degenerar en una nueva concepción cerrada del mundo (91). Consecuentemente, el mundo neoliberal declinó, desde sus raíces industriales, en el rechazo de significados que no contribuyan a los del propio grupo, lo que claramente constituye una contradicción para los fines de la secularización. El autor sostiene que esto se debe a un residuo que la era funcional tiene del período metafísico, cuando “el significado de la historia” parecía discernible, como un vestigio de la cultura tribal y burguesa en que todavía no había emergido la inclusividad radical (92). E inclusividad, repito, contradictoria, que desoye las inclinaciones de una “secularidad auténtica”, cuyo objetivo más evidente es que nada se convierta jamás en *la* concepción oficialmente impuesta junto con la cual no es tolerada ninguna otra. Así, la concepción de mundo se cierra, implacable, para resguardar la integridad de los grupos dominantes.

Retomando el fragmento anteriormente citado de la novela, quisiera enfatizar por sobre todo la última parte: “Yo no soy un iluso, ni un poeta de pueblo, sino un llanero que se gana la vida con las manos, que ha criado becerros, que ha domado caballos. Y sé que se puede hacer algo” (78). Esta confianza en la fuerza de su crianza, en otras palabras, la fe en la tierra que lo vio “hacerse hombre”, constituye a mi ver otra clase de pragmatismo, también regido por el “¿funcionará?”, pero afincado en un “ajuste” de cosas de contextualización primitiva. Para el caso, la búsqueda de un reajuste dado por la fuerza de la experiencia telúrica se enfrenta ahora con los reajustes dinámicos de la modernidad, es decir, contra un pragmatismo de cepa (contra) secular.

Lo interesante de este enfrentamiento es que, en el fondo, ambos responden a un mismo miedo, a una misma angustia, cuya fuente primera está dada por el hombre totémico de Cox, que Sebastián encarnaría. Este miedo se traduce en una angustia mítica que el Iluminismo¹⁴ replica en su inmanencia positivista: no debe existir ya nada afuera del sistema conocido. La simple idea de un “afuera” es la fuente genuina de la angustia (Adorno y Horkheimer 25). “Cada cosa es lo que es sólo en la medida en que se convierte en lo que no es” (*íbid*), consignan los autores de la *Dialéctica del Iluminismo*, lo cual

¹⁴ A grandes rasgos, entiéndase por Iluminismo la independización del pensamiento con respecto al objeto, lo que a la larga implica el dominio integral de la naturaleza y los hombres, tal como Adorno y Horkheimer lo han definido –más extensamente– en su libro *Dialéctica del Iluminismo* (14).

mantiene a salvo al hombre del terror que significa la desestructuración del sistema, inclusive si nos remitimos a la era mítica de Van Peursen, puesto que ya en la preñez de la imagen mítica, como en la claridad de la fórmula científica, se halla confirmada la *eternidad* de lo que es de hecho, y la realidad bruta es proclamada como el significado que, por cuanto realidad en sí, habría de ocultar (Adorno y Horkheimer 35). En palabras de los autores:

La subyugación de todo lo que es de hecho, ya sea por la prehistoria fabulosa, ya por el formalismo matemático, la relación simbólica de lo actual con el acontecimiento mítico en el rito o con la categoría abstracta en la ciencia, hace aparecer como predeterminado a lo nuevo, que es así, en realidad, lo viejo. No es la realidad la que carece de esperanza, sino el saber que –en el símbolo fantástico o matemático– se apropia de la realidad como esquema y así lo perpetúa. (36)

De esta manera, Sebastián, como el llano o la tradición primitiva, y, por otro lado, la modernidad¹⁵, responden a un mismo terror: el vacío posible en su conocimiento de mundo. Sebastián es un joven en quien bulle la fuerza del cambio, los ánimos de una fuerza orgullosa, pero siempre desde lo térreo: es el aliento nervioso del campo, de la llanura salvaje. Y es que no tiene cabida en su principio de realidad la injusticia del hombre por el hombre (“Se necesita no ser hombre, estar castrado como los bueyes, para quedarse callado, resignado y conforme, como si uno estuviera de acuerdo, como si uno fuera cómplice” [78]), que desestructura su esquema de fraternidad humana y contradice su aprendizaje de la llanura. A mi juicio, su reacción representa la experiencia que es capaz de “despertar” el material reprimido freudiano, es decir, replicaría el mito del origen de la cultura: el clan de hermanos asesina al padre tirano por privarlos del placer (las mujeres), aunque, a cambio, este los compensó con la seguridad de su supervivencia en sociedad por medio del trabajo, donde aquellos podrían canalizar sus energías instintivas en una actividad sin placer, pero *necesaria*, en otras palabras, el padre creó las precondiciones mentales para el “funcionamiento continuo” de la dominación y el establecimiento del modelo para el subsecuente desarrollo de la civilización. Su eco se ha hecho figura en la modernidad plasmada patológica en la novela, como la institucionalidad que los propios hermanos fundaran luego de sufrir la culpa del parricidio dada por la

¹⁵ Una modernidad que, por cierto, se ajusta al consabido eterno retorno: “Cuanto más se enseñoorea el aparato teórico de todo lo que existe, tanto más ciegamente se limita a reproducirlo. De tal manera el iluminismo recae en la mitología de la que nunca ha sabido liberarse. Pues la mitología había reproducido como verdad, en sus configuraciones, la esencia de lo existente (ciclo, destino, dominio del mundo), y había renunciado a la esperanza” (35).

eterna batalla entre Eros (amor biológico por el padre) y Tánatos (odio por privarlos del placer).

Lo que Sebastián replica, entonces, es aquel mismo instinto de destrucción que tuvo la fraternidad, y un instinto que, en palabras de Marcuse, puede ser despertado por instituciones e ideologías que el individuo encuentra diariamente y que reproducen tanto la dominación social como el impulso de derrocarla (54), algo evidentemente motivado por las condenaciones del régimen e ideología gomecistas. Sebastián busca la liberación de una represión nacional y, metafóricamente, la liberación trascendental de la cultura occidental, presa del dominio que confiere mayor fuerza y consistencia a la totalidad social en la que se establece. Inculcan a los súbditos que los procesos naturales (eternamente iguales y recurrentes) son el tiempo o la cadencia laboral, donde lo que Adorno y Horkheimer denominan un “mana” fluido y heterogéneo. Este es consolidado y materializado con violencia por los hombres, elevándose a norma que exige sumisión (29). Así, la misma *razón* iluminista se convierte en un simple accesorio del aparato económico omnicomprendido (38) y se sufre un empobrecimiento tanto del pensamiento como de la experiencia (44). Que Sebastián adopte la insurgencia frente al sistema que la dictadura dispone para el ordenamiento de *su* principio de realidad es, precisamente, lo que constituye el “afuera” de su entendimiento inflexible.

Ya lo había aseverado Freud en *El malestar en la cultura*: La propia cultura¹⁶ llevaría gran parte de la miseria que sufrimos, y seríamos mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas, sobre todo si consideramos que una de las fuentes del humano sufrimiento es nuestra insuficiencia metódica para regular nuestras relaciones humanas, sean de familia, Estado o sociedad (26). Por ello, un pesimismo impregna el correr de las páginas en *Casas muertas*: Sebastián, a pesar de su vigor, de su juventud, de todas formas muere infestado por la hematuria. Entendámoslo de otro modo: a pesar de que el llano levante armas contra la enfermedad de la modernidad y, en general, contra la organización de su gestante, igualmente está condenado a desfallecer por la fuerza imparable de la técnica, la misma que, para el caso de Venezuela, conlleva el sometimiento y la tortura por parte de sus fieles políticos, cuyo desaforado representante en la novela está dado por el Coronel

¹⁶ Valga decir que se sigue la misma línea definitoria de cultura que Freud hace: como la suma de producciones e instituciones que nos distancian de la vida de nuestros antecesores, y que tiene por fin dos cosas: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí (29).

Cubillos, personaje que a pesar de cumplir una especie de castigo en Ortiz, por ordenanza del régimen, no deja de alabar a Gómez y execrar contra los alzamientos de estudiantes. Su ciego abandono al dominio del tirano es clara muestra del súbdito deseado por el dominio: “De la inmadurez de los dominados vive la decadente sociedad”, consignan Adorno y Horkheimer (44).

Asimismo, a pesar de que la melancolía sea para Ortiz su forma más digna de hacer frente a su gradual arruinamiento, no es capaz de olvidar su duelo, porque es eterno, y esto lo sentencia a renegar de cualquier otra forma de pensamiento que proyecte algún futuro: “¿Política? Eso, muchísimo menos. Las conversaciones inconformes de Cartaya, la señorita Berenice, Carmen Rosa y Sebastián no trascendían un metro más allá de los helechos de la casa villenera. *En cuanto al resto de la población, ni siquiera sabía qué cosa era la política*” (90). Sin conciencia política ni siquiera se figura un punto de partida que los libre de su narcisismo maniaco. Y habría que precisar la cita, porque estos cuatro personajes, con alguna voz de compromiso social, acaban reduciéndose a dos, si tomamos por legitimación de sus convicciones la reacción concreta. Sebastián, el primero, hecho a las armas y soñándose como el máximo dirigente de una gran revolución, aun en su delirio agónico: “¡Adentro, muchachos! ¡Viva la libertad! ¡Viva Sebastián Acosta, el León de Parapara! [...] ¡Abajo Gómez, muchachos! ¡Viva la revolución! ¡Que toque la corneta! ¡Que toque paso de vencedores! ¡Que Sebastián Acosta está entrando en la Villa!” (112). Su corto movimiento revolucionario, contactando con otros insurgentes para liberar a los estudiantes condenados en Palenque, es la primera iniciativa de transformación aterrizada dentro de la novela, aunque la hematuria la terminará por coartar rápidamente.

El segundo personaje es Carmen Rosa, cuyo propósito de cambio recién se vislumbra en las últimas páginas. Esta joven, en efecto, luego del funeral de Sebastián, no encuentra más razones para permanecer en el eterno arruinamiento de su pueblo, y decide marchar hacia las petroleras, donde están fundando pueblos que prometen vida, salud, movimiento:

- Este pueblo se nos va a caer encima, Olegario –dijo Carmen Rosa tras el largo silencio.
- Sí, niña –respondió Olegario–. Se nos va a caer encima.
- Aunque ya no queda gente a quien caerle encima, Olegario. Si se murió Sebastián, que era el más fuerte, ¿qué nos espera a nosotros, a ti, a mí, a los cuatro fantasmas que andan todavía por la calle?
- Sí, niña. *Nos vamos a morir todos.*

- [...]
- Debe ser maravilloso, Olegario. Ir levantando la casa con las propias manos en medio de una sabana donde solamente hay tres casas más, que mañana serán cinco, pasado mañana diez y después un pueblo entero. *Mucho más maravilloso que sembrar las matas de un jardín.* (116-117, énfasis mío)

Carmen Rosa se opone al fatalismo de Olegario, quien vendría a representar la voz fantasmática de Ortiz, e incluso ya desdeña la tarea de cuidar su jardín, si recordamos que opera como sublimación de la memoria colectiva. Carmen Rosa anhela el vitalismo, la construcción, el progreso. Y progreso desde la tierra, como Sebastián y su pragmatismo telúrico, sólo que no viene de la mano con las armas o con levantamientos arriesgados, sino que parece funcionar como la tentativa experimental de poder conciliar la constitución del llano con los engranajes de la civilización moderna. Poder reunir en su mixtura la comprensión de las relaciones intrínsecas entre la secularización y el iluminismo, proponer una solución alternativa a la mera violencia.

Esto último puede quedar sutilmente sugerido en las palabras de la señorita Berenice, al oír el proyecto de Sebastián: “La guerra civil –gemía con un horror casi supersticioso– es la causa de todos nuestros males” (80). Achaca a las paradas de soldados jipatos en Ortiz el envenenamiento de los mosquitos por sus sangres, desatando el paludismo, la perniciosa y la muerte. Una forma de entender este enfoque lo veo desde la interpretación del derrame de sangre, sobre todo nacional, que configura la violencia y rechazo entre las partes modernidad/tradición, donde la preponderancia de una enferma a la otra y esta, debilitada, si toma suficiente aliento levanta las armas. Pero la novela sugiere que, además de una revolución, hay alternativas que conciertan las tendencias del enfrentamiento, una opción que Carmen Rosa resuelve ejecutar sin acontecer que caiga también enferma por su decisión.

La conciliación, la comprensión del eterno retorno por ambas partes es una vía de progreso sin desmedro para la eternidad primitiva que una representa. Al contrario, la indiferencia de la civilización desde lo sociopolítico (positivismo y dictadura, para Venezuela), no hace más que condenar al orticeño, que una vez enfermo poco le queda por hacer más que revolversse en su miseria, consumiendo aquella mosca alegórica de la modernidad sus últimas fuerzas, su vida misma:

Apenas, desde un rancho miserable, llegaba el estertor de un hombre que sudaba su fiebre agarrado entre los hilos sucios de su chinchorro. A su alrededor volaban sosegadamente

las moscas, moscas verdes, gordas, relucientes, único destello de acción, única revelación de vida entre los terrones de las casas muertas. (127)

5. Conclusiones

Casas muertas revela, en primera instancia, la persistencia de un duelo que prolifera en la imagen que Ortiz, pueblo protagónico, tuvo de sí tiempo atrás, cuando relumbraba con luces de vida y movimiento, pudiéndose vanagloriar de su atractiva belleza y ponderándose incluso como capital del Guárico. Su gente se recrea en este juego de narcisismo para sobrellevar la decadencia que cayó encima una vez que la azotaron las múltiples enfermedades, arruinando al pueblo entero y dotándole de características fantasmagóricas. Tales enfermedades las he interpretado como la alegoría de una modernidad cernida indiferente encima de la tradición llanera, y modernidad también vinculada a su figura gestante en el régimen gomecista. Así, el resultado de esta decadencia sumida en una nostalgia reflexiva (según la entiende Boym), este deleite en la exploración pretérita de sí, en su recreación constante y obsesa del pasado, deviene en melancolía, encontrando el pueblo en esta su forma más digna de resistencia frente al desastre. A la vez, encontramos una psicopatología que a su vez nos habla, desde la crítica intersticial de la estructura textual, de un estadio de civilización que replica un sentir mítico, emoción transhistórica, con respecto a la represión filogenética de Marcuse (43), como fuente del mal atrabiliario o acidia.

Se trata de nuestra “herencia arcaica”, constelación genérica preindividual en el desarrollo del Ego, que dice relación con la dominación del hombre por el hombre, fundando la cultura represiva de los instintos y la subsecuente fuente de la infelicidad. Así, Ortiz es la pérdida metafórica de este destierro primitivo por la cultura del hombre contra sí, arruinándose por la indiferencia acompasada de la modernidad, triunfo del filosofema positivista y del arrollador concepto de “progreso”.

Ahora bien, esta instrumentalización de la fuerza humana para el desarrollo de una sociedad del rendimiento ha suscitado un rechazo al concepto de muerte y, por ende, al de moribundo. El desarrollo de las ciencias médicas buscan incluso prolongar la vida, y un concepto tan abstracto como el de muerte, cuya fuerza simbólica supera el horizonte epistemológico del flujo contemporáneo, no podría ser entendido. Esto implica en la novela el rechazo hacia los espacios de la tradición venezolana, por cuanto el Llano representa esta potencia incomprendida, y como Ortiz ofrece a la vista el rostro llagado de su gente, fantasmas del paludismo y del desdén de una dictadura encandecida por la novedad de la técnica y el oro negro, no puede sino provocar aversión y ocultamiento, por

no decir llanamente indiferencia. Se oculta su agonía tras bambalinas; su lánguida presencia es un espacio en blanco dentro del mapa social contemporáneo.

Puede entenderse este desfallecimiento acudiendo a la noción de traición y abandono del dios, que no correspondió a los tributos que Ortiz le hizo con sus aparatosas procesiones en honor de Santa Rosa, patrona del pueblo e imagen de su fe profunda. Apagó el brillo de sus fiestas y azotó al pueblo, en su abandono traidor, con la fusta de sus plagas. Pero esto no impidió que olvidaran su devoción. De alguna manera la redobló, como consuelo de sus miserias y secundado por el marco de la melancolía. La comunidad orticeña comparte su duelo irresuelto y este se hace su mejor forma de comunicación y entendimiento, reconociendo en el otro los males de uno. Por eso ha tenido importancia en mi análisis la supremacía de las relaciones rurales, por ser más tendientes a la afectividad y familiaridad en el trato, por encima del urbanita moderno, que ha debido condicionar su individualidad para poder desenvolverse adecuadamente en su caótico entorno, que es hecho un desafío a los nervios y a la personalidad.

Finalmente, y como reiteraré en ocasiones, la crítica sociopolítica que cruza paradigmáticamente *Casas muertas* halla en su movimiento sintagmático dos correspondencias particulares, que constituyen casos de excepción dentro de la coherencia agónica de la obra. La primera tiene que ver con el personaje de Sebastián, cuyo nervio juvenil, de fibra inquieta, tiene un conato de insurgencia por liberar a los estudiantes condenados en Palenque y, luego, por enfrentarse contra el ejército gomecista. Más tarde, en su agonía hematúrica, llega a delirar viéndose líder de la revolución que liberó a Venezuela del tirano. Es aquí donde Otero Silva deja traslucir su imperativo revolucionario, en el “Hay que hacer algo” de Sebastián, por incitar al movimiento contracorriente de la ola de autoritarismo, aunque parece que pronto le invade un pesimismo que acaba con estas fuerzas, como acabó con la vida de su joven personaje, que aunque se hizo a las armas, murió irremediabilmente enfermo (recuérdese la lectura alegórica).

El segundo caso de excepción lo representa Carmen Rosa, enamorada de Sebastián, quien luego de morir éste, decide virar de su pueblo arruinado junto a su madre y Olegario, el sirviente. Y tal parece que el nuevo rumbo de la muchacha, la fundación de pueblos que se levantan alrededor de las petroleras, concibe a un tiempo una conciliación de la dicotomía Llano/Modernidad, o entiéndase, mito/Iluminismo, como lo intuyen Adorno y Horkheimer, remitiéndose a lo que veo como un “eterno retorno”,

donde cada seguridad de la fórmula matemática, que desprecia en su afán teórico las insinuaciones de un elemento primitivo, mítico, en realidad replica la *eternidad* que el mito da a lo que es de hecho: “El mundo como gigantesco juicio analítico, el único que ha quedado de todos los sueños de la ciencia, es de la misma índole que el mito cósmico, que asociaba los acontecimientos de la primavera y del otoño con el rapto de Perséfone” (Adorno y Horkheimer 35). En este sentido, Carmen Rosa parece figurar como una alternativa de comprensión de la dicotomía enfrentada que el autor apenas sugiere, casi como un guiño utópico en que ambas realidades alcanzan un nivel de comprensión y prometen, así, avanzar a parejas hacia el justo progreso de la sociedad venezolana, sea, latinoamericana y occidental misma. De este modo, esta tímida sugerencia conciliadora de la tradicional dicotomía, cuyo fracaso deviene en melancolía, constituye la gran hipótesis irresuelta de mi análisis general. De responderse adecuadamente ya no habría que lamentar la presencia de más casas muertas.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*. Santiago de Chile: Quimera Ediciones, 2004.

Agamben, Giorgio. "Primera parte: los fantasmas de Eros". *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia (España): Pre-textos, 2006. 23-57.

Avelar, Idelber. "Introducción: alegoría y postdictadura". *Alegorías de la derrota*. Recuperado el 20 de noviembre de 2018 de www.ebiblioteca.org 1-29.

Boym, Svetlana. "Nostalgia and Its Discontents". *The Future of Nostalgia* (adaptación de la autora). New York: Basic Books, 2001.

Cox, Harvey. *La ciudad secular: secularización y urbanización en una perspectiva teológica*. Trad. José Luis Lana Armisen. Barcelona: Ediciones Península, 1973.

Elias, Norbert. *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993. s.p.

----- *El malestar en la cultura*. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza Editorial, s.f.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso, 1980.

Halbwachs, Maurice. *La Memoria Colectiva*. 1a. ed. Zaragoza: Prensas Universitarias De Zaragoza, 2004.

Hernández-Rodríguez, Rafel. "El fin de la modernidad: Pedro Páramo y la desintegración de la comunidad". *Bulletin of Hispanic Studies*. 78 (2001): 619-634.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2003.

Nieves, María y Concepción Lorenzo. "La fabulación de la realidad en la narrativa de Miguel Otero Silva". Recuperado el 20 de noviembre de 2018 de www.riull.ull.es/xmlui/handle/915/10073

Otero Silva, Miguel. *Casas muertas*. Santiago de Chile: Universitaria, 1973.

Simmel, Georg. "Las grandes ciudades y la vida intelectual". *Discusión*. 2 (1978): 11-24.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Buenos Aires: Taurus Pensamiento, 1996.

Spengler, Oswald. "El alma de la ciudad". *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Vol. I. Trad. M. Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1952. 119-150.