

PAÍS PORTÁTIL: TIEMPO Y ESPACIO

Miriam Ramírez
Universidad Central de Venezuela
miriamcol@yahoo.es
miriamcolster@gmail.com

RESUMEN

En la novela *País portátil*, del venezolano Adriano González León, las coordenadas espacio-temporales, en las relaciones signos-significados, signos-usuarios, muestran más diferencias que semejanzas en cuanto estilo de vida, época, contexto y personajes. Tiempo y espacio dejan su impronta por doquier. Los personajes, especialmente los femeninos de Trujillo, disfrutan y hasta sufren puertas adentro. Aquéllas apenas traspasan los límites de la casa solariega; las caraqueñas son activistas políticas, no se sabe donde viven, de dónde provienen, cuál es su familia. En cuanto los hombres, unos y otros participan de diversas expresiones de violencia. El espacio caraqueño es convertido en "no lugar"; el de Trujillo, el sitio para vivir, convivir y compartir... El espacio determina usos del habla estándar propia del caraqueño, frente a arcaísmos, formas de tratamiento muy respetuosas del trujillano. Tono, inflexión, ritmo, léxico y sintaxis muestran variedades lingüísticas.

PALABRAS CLAVE: tiempo, espacio, personajes

ABSTRACT

In the novel *Pais portátil* of the Venezuelan Adriano González León, the coordinates time-space in the relations signs-meanings, signs-users, show more differences than similarities in lifestyle, period, context and characters. Time and space left their mark everywhere. The

characters, especially the female ones of *Trujillo* enjoy and suffer behind closed doors. They just go through the boundaries of the manor; the women from *Caracas* are political activists, no one knows where they live, where they come from, who their family is. The male characters participate in various expressions of violence. The space of *Caracas* is converted into "no place", while that of *Trujillo* is the place to live, to coexist and to share ... The space determines the speech uses of people from Caracas, compared to archaic forms, treatment very respectful of people from Trujillo. Tone, inflection, rhythm, vocabulary and syntax show linguistic varieties.

KEY WORDS: time, space, characters

El contexto histórico en el cual se inscribe *País portátil* corresponde a 1959-1963, los primeros años del gobierno democrático de Rómulo Betancourt, con la presencia de la subversión armada. Mientras que en las historias trujillanas la obra expresa el caudillismo y otras formas de violencia propias de comienzos del siglo XIX.

VISIÓN DEL TIEMPO

Desde el punto de vista temporal, la novela *País portátil* se desarrolla, fundamentalmente, en tres tiempos distintos, caracterizados por el mismo autor como "pasado remoto", "pasado mediato e inmediato" y "presente" que se mezclan y alternan. El lector identifica cada temporalidad por el uso del lenguaje, el tema, los personajes y el contexto. Contada en presente, la historia central es el viaje físico que, en el transcurso de un día, realiza Andrés Barazarte por Caracas, desde Petare hasta Catia, para llevar un arma a sus compañeros de lucha. En la medida en que se cumple este viaje, Barazarte se remonta hasta sus ancestros trujillanos a la vez que evoca algo más mediato, su llegada a una pensión en Caracas, sus inicios y participación activa en movimientos de la izquierda subversiva.

PLANOS DE LA HISTORIA

En dicha historia y a nuestro modo de ver, las "varias modalidades" temporales de las que habla el autor trujillano se constituyen en planos temporales, un total de tres, que se refieren a lo acontecido en el "ahora", en lo mediato y en lo remoto. Ello permite una vinculación tempo-espacial muy definida que favorece la evolución de los sucesos y las relaciones entre los personajes así como también precisiones entre los planos y el lenguaje. En entrevista concedida a Julio Ortega (1977:153), González León explicó su percepción de la mejor virtud de la obra en la que destacó el manejo del lenguaje en su adecuación a temporalidades específicas y la calidad expresiva:

Una sintaxis convencional para el tiempo presente; un léxico regional para el tiempo pasado; un juego de arcaísmos para el tiempo remoto, un encabalgamiento y ruptura de los tiempos verbales para el momento deslumbrante.

El autor elabora una especie de poética que, a manera de teoría y praxis del discurso narrativo, aplica en su propio texto. En efecto, para las acciones inmediatas el narrador usa el tiempo presente, el cual genera "inmediatez, simultaneidad y crea angustia", a la vez que acerca los hechos al lector. Así sucede en el recorrido del protagonista, lleno éste de ansiedad y desasosiego, por calles caraqueñas,

Ahora **vienen** los bocinazos. Nadie **aguanta**. La camioneta de la tintorería **se mete** entre el autobús y el ford que **quiere** salir. **Van** los tres taxis con el radio a todo andar. **Va** la mierda. **Va** el portugués del abasto con la bicicleta de reparto.

El autobús **se estremece** cuando el chofer **arranca** para ganar un metro. Chass. El maletín allí **está** abajo, apretado entre las piernas. Lo **tienta** con prudencia. (González León, 2003: 19)

Un segundo plano se corresponde con lo que González León llama la instancia mediata. Comprende el lapso que se inicia con la partida del protagonista desde Trujillo hacia la capital, su hospedaje en una

pensión en Caracas de la que se mudó, sin pagar, con destino incierto; también a dicho plano pertenecen los inicios y participación de Barazarte en la guerrilla urbana, propia de la década de los sesenta. En esta instancia, las acciones se desarrollan en espacio caraqueño:

Todos estuvieron de acuerdo. Andrés no dijo una palabra. Se sentía ajeno. *Pensó* en los problemas de la disciplina..., se le removió el piso individual que él juzgaba intocable. Carraspeó, se secó la frente y pensó en eso de Luis. Ahora se llamaba Luis... Claro los seudónimos. Ni Pepe era Pepe, ni Ramón era Ramón, ni Delia era Delia... (pp. 92-93)

El tercer plano es la instancia remota. Se caracteriza por la presencia de arcaísmos y peculiaridades lingüísticas del habla provincial: voseo, giros sintácticos, frases hechas. El pasado remoto crea expectación.

A este plano pertenecen los acontecimientos acaecidos en Trujillo, vinculados con varias generaciones de los Barazarte. Dichos sucesos se presentan en diversas ocasiones, éste es el caso, como monólogo interior del protagonista, quien, por cierto, cada vez que interviene, recupera las formas de habla de la infancia a manera de retroalimentación lingüística:

No *sabías* nada. Pero ese ruido que *sentites* era el viejo muriéndose que *salió* a desandar. *Fue* a reclamarte su medicina. *Fue* a pedirte cuentas y a verte por última vez, porque él había puesto en vos sus esperanzas y *pensaba* que los Barazarte *podrían* volver a ser lo que habían sido. Eso que *sentites* a tu lado, ese olor, esa agua que *empezó* a correrte desde el pescuezo, *era* él. Ese relincho *era* él. Te *tocó* la cabeza, te *jaló* por el saco. Y cuando *oítes* que te *decían* Andrés, Andrés, *era* la voz de él... (p. 19)

De la misma manera, y directamente vinculado con el tiempo, González León habla de un "encabalgamiento y ruptura de los tiempos verbales" para el *momento* deslumbrante. Pero aunque en términos

físicos, solo ocupa la hoja final de la novela, pues no alcanza la dimensión de plano. El término *encabalgamiento* que también remite a tiempo, es una especie de montaje, collage de evocaciones acumuladas, de momentos distintos, de épocas diferentes, unos tras otros, más el "ahora", lo que vive, ve, siente Andrés Barazarte, en su instante final. En cuanto a *deslumbrante* se refiere, el cierre es un *sumario* que como figura narrativa sintetiza, en términos de Gerard Genette (1989: 153), "... en algunos párrafos... varios días, meses o años de existencia...". También en este final, a diferencia del resto de la novela, aparecen "prospecciones". Barazarte presiente lo que vivirá y la violencia de la que será víctima si cae en manos de la policía. No podrá resistirlo. Nieto e hijo de cobardes... El abuelo, Eduardo, su tía Ernestina y su llanto, Delia, la policía (Digepol) aparecen y desaparecen. Todo ello mediante el monólogo interior:

...Aprendé, aprendé a ser hombre. Hombre de madera, Eduardo. Hay que salir. Salte rápido. Pero afuera se oye el ruido del motor y el frenazo... Me voy a joder, me van a agarrar,... me desnudarán, me esposarán y me darán culatazos... Gritos. ¡Canta, coño e tu madre, extremista de mierda!

...Jaramillo tendido,... Pepe y El Catire sangrantes, torturados, las sombras y los escupitajos en la tierra larga, toda la tierra que se ha ido cayendo desde donde está una era de trigo descubierta junto a unos lamederos... Que entren, y va rápido hasta el cuarto y vuelve, se pega a la ventana, observa, lleva el lector hacia la posición "TA", Delia tendida con resplandores y balas. Andrés afinca en su hombro la metralleta, quita el seguro, presiona el disparador. (González León, 2003: 306-307)

POSIBILIDADES TEMPORALES

Como elemento estructurante de la acción novelesca, el tiempo tiene múltiples posibilidades. A este propósito, acudimos a las nociones de orden y duración, según Genette (1989: 89-172); y de sucesividad, según Boves Naves (1985: 152 y ss.), para explicar algunas de esas amplias posibilidades.

Según Genette, el orden del relato se refiere a la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. El primero representa el lapso en el que ocurren los acontecimientos en la realidad; el segundo, el intervalo que necesita el lector para leer el texto narrativo. Estos nunca guardan exacta correspondencia, pues es casi imposible construir un relato en el que haya una perfecta sincronía entre el tiempo de los acontecimientos y el tiempo en el que estos son contados por el narrador.

Uno de los elementos del orden del relato, según el teórico francés, es la duración. Ésta alude, no al tiempo real de la historia, sino al tiempo que necesita el lector para leerla tal como es plasmada en el texto. Un suceso puede durar segundos en el tiempo real, sin embargo, en el relato, puede durar minutos y hasta horas; un acontecimiento o situación puede extenderse por años en el tiempo real, pero en el relato puede darse a conocer en segundos. El narrador es quien establece el divorcio mediante la inclusión de diferentes interpolaciones o por medio de la elisión de parte de los acontecimientos.

Una de las posibles inserciones es la psicología del personaje. En *País portátil*, para Andrés, el tiempo transcurre muy lentamente cuando debe llevar el maletín negro contentivo de una ametralladora. La espera de un medio de transporte es tormentosa. Tiene miedo de ser aprehendido, de ser identificado; está nervioso, indeciso, sudoroso, arrepentido de que lo hayan escogido a él para este trabajo. Por ser más seguro que un taxi, selecciona el autobús. El narrador retarda el tiempo de la historia por medio de la descripción del gran malestar que embarga al protagonista:

Media hora para atravesar Sabana Grande. Media hora para un poco más de siete cuadras. Hace también media hora, quizás más, de haber abandonado el Volkswagen. Se jodió algo en el carburador, se negó a prender. (...) Después, tomar un taxi resultaba peligroso. El hombre podría comenzar a hacer preguntas. El maletín pesado, el temblor, las sospechas. (...) sí, es mejor el autobús. Sin embargo se puede tropezar. Los líos del aparato contador. Jodido. El taxi resultaba más fácil, pero lo podían conocer. Ubicarlo. En el autobús, el grueso de los pasajeros servía para ocultarse. Un rato largo sin decidirse al lado del depósito del aseo urbano...

¿Por qué lo habían designado, por qué no se negó?
(González León, 2003: 21)

En otro tiempo y en otro espacio, mediante el recurso de la analepsis, es decir la retrospectiva, conocemos cómo el acto de espera a Quintero, su novio, el hombre que no llegó el día de la boda, se convirtió en elemento fundamental de la vida de la señorita Ernestina. Un acto de violencia de aquél contra ésta cuya espera la llevó a la enajenación, a la vejez, a vivir exiliada en su cuarto, detenida en el tiempo con las cartas enviadas y los cuadros regalados por el enamorado. De la misma manera, descubrimos cómo para Salvador Barazarte la expectativa del regreso de su hijo Eladio, a quien había encomendado la búsqueda de los papeles de propiedad de la tierra, es desesperante y abrumadora. En dichos papeles el abuelo había cifrado su vida toda y la de su familia:

De todos modos con vista a los pedimentos que le había formulado, ha debido regresar. (...) Pero es que ni siquiera ese año ni el otro lo volvimos a ver ni nadie nos dio referencias si había desaparecido o cambiado de situación o estado por el hecho de tener plata. Porque en una tarde, después lo supe, la perdió toda jugando al bolo y fue entonces cuando decidió venirse". Pero allí le salieron al paso unos músicos que iban para Sabana Libre y se fue con ellos. Desde luego, no regresó. (p. 75)

Respecto a la noción de sucesividad, diseñada por Boves Naves como: "...progresión que avanza de pasado a futuro, y se manifiesta en fenómenos, naturales o humanos, que siguen una diacronía" (1985: 152), encontramos que en su viaje por Caracas Andrés Barazarte sigue una trayectoria de "pasado a futuro", aunque su recorrido está interrumpido por múltiples evocaciones, ahora cuando va en el autobús acribillado, él, por la angustia y la preocupación.

Tales digresiones e interrupciones son válidas y no anulan la secuencialidad, puesto que como indica Boves Naves: "el personaje vive sus acciones en sucesión en su tiempo vital, pero puede vivirlas en simultaneidad, anterioridad o posterioridad, por relación al tiempo de otro personaje" (1985:154). De acuerdo con esta afirmación, el

viaje físico se desarrolla en el tiempo vital de Andrés y cada segundo que transcurre, aunque sea para él una eternidad, es tiempo que avanza linealmente y hacia futuro.

EL ESPACIO

La novela comienza con una descripción espacial de la Caracas de los años sesenta, con sus calles caóticas, congestionadas, llenas de carros, de gentes en movimiento, aglomeraciones, ruidos, frenazos, corneteo, humo de autobuses, contaminación, música tronante... Es el ambiente del centro de la ciudad, por donde circula el autobús en que Andrés Barazarte se desplaza. Lleva en un maletín un arma para la causa guerrillera urbana a la cual se ha incorporado:

La escalera cubre la cola del pájaro pintado. Se levantan las hojas. Se devuelven los tres muchachos a la salida del bar y suena un pito. Más allá van las caderas de las dos mujeres, las dos rayas (...) las tres hileras de automóviles se mueven otra vez. Hay varios golpes, leña y herrumbre, cuando las palancas cambian la velocidad. Trasss... chan... (González León, 2003: 15)

Ahora vienen los bocinazos. Nadie aguanta. La camioneta de la tintorería se mete... Las cabezas vibran a la señal de la luz roja, hay otra vez el ruido de hipo, de hierro viejo, de lona rajada con cuchillo. Los bocinazos empiezan a crecer. Media hora durante siete cuadras, durante seiscientos veinte metros, más o menos... (p. 29)

Un primer acercamiento a la disposición del espacio en *País portátil*, lo ofrecen los planos temporales trazados por el autor. Las acciones del plano remoto se desarrollan en Trujillo, pueblo del interior del país. Y las del plano mediato e inmediato en Caracas. En el primero la atención del autor se centra tanto en la casa, espacio cerrado, como en el paisaje. En el segundo, predominan los espacios abiertos de la ciudad, calles, plazas, avenidas, vistos todos subjetivamente y a través de las más diversas sensaciones (que permiten "observar la época, el estilo del autor y en este sentido la vinculación con un tiempo

específico"). El ambiente de la ciudad se muestra a través de imágenes sensoriales que sugieren aglomeración, sordidez, calor, congestionamiento, ruidos, sensaciones de angustia, de estrés, de agobio, de ansiedad: "Pasa la motoneta estridente y el camión de frenos hidráulicos que hace un ruido infernal... los codazos, el murmullo incontenible y las palabras infelices" (p. 173).

El ronquido del autobús hace despertar al hombre...
Un reguero de humo cubre otra vez el asfalto y de nuevo las tiendas pasan con sus brillos y sus telas.
Frenazo: todos los cuerpos de los parados cobran un balanceo (...) Cuando se enciende la luz verde, las cien, doscientas, quién sabe cuántas ruedas, los mil neumáticos hinchados vuelven a triturar papeles, colillas, a levantar el polvo que invade la avenida y llega hasta el asiento de atrás. (p. 33)

En segundo término y en otro sentido, partimos de algunos presupuestos dentro de los cuales se configura el espacio literario, como las sensaciones predominantes, descripción en profundidad o superficial y el valor metonímico del espacio en relación con los personajes, entre otros.

Obsérvese a continuación la relación metonímica que se establece entre lo tembloroso del protagonista y las ruedas del autobús.

"Otra vez la música de hierros, el golpeteo, lejano, de muerte, que comenzó hace tiempo, y en los vidrios se borran el sol y los avisos. El tembloteo de las ruedas es un chorro largo de sombras cayendo sobre el antiguo techo de tejas". (p. 23)

En tercer lugar, es posible aplicar en el espacio de *País portátil* nociones arquitectónicas como las de heterogeneidad, teatralidad y variedad que sirven a Almandoz (2000) para describir la interacción que se produce en los ámbitos urbanos. "La narración se espacializa", indica. En tal caso, apreciamos en González León su capacidad descriptiva que puede detener la narración para mostrar el caos ciudadano. La mirada del narrador muestra los detalles del

congestionamiento en la enumeración que yuxtapone objetos ante los ojos de Barazarte:

Ahora están allí, delante, todas las aglomeraciones... En alguna parte los edificios se han puesto a botar humo, pintura, un almagre débil, trozos de papel para decorar (...) máquinas y fritura, de poleas y escupitajos, de camisas sudadas y ropa inmundada tendida en los cordeles (...) en los pocos árboles, latones, escombros, ladrillos trasladados, agujeros (...) Hay que reivindicarse desde el cielo. Cuando la gente sale a empujarse, a contagiarse su mal humor, a joder al vecino... (p. 173)

El espacio caraqueño y el evocado de Trujillo contrastan en la vivienda, en la forma de vida y en la vinculación de los personajes con su contexto, pero coinciden en la violencia. En la vida trujillana la interrelación es constante entre los miembros, sobre todo mujeres de la familia Barazarte que viven en la casa. Ellas interactúan con sus parientes y amigos, conviven con su padre y Nicolás, padre de Andrés y éste, un niño, luego adolescente, que ve todo, lo vive todo y luego lo evoca. Y es que la casa como espacio estructurado, centro del mundo en cuanto protección, defensa y apoyo de sus miembros auspicia la interacción, facilita el arraigo. Como dice F. Bollnow, "el hombre necesita un centro de tal índole mediante el cual queda enraizado en el espacio y al que están referidas todas sus circunstancias espaciales" (1969:117).

Estilísticamente, la concepción de este espacio da cuenta de la suscripción de González León al boom de la novela latinoamericana, representada, entre otros valores, en el manejo de imágenes sinestésicas y metáforas, la enumeración caótica, montajes de fragmentos, interpolaciones... En la misma línea se ubica la relación espacio-personajes, que se establece justamente mediante formas metonímicas y metafóricas. El narrador muestra, a través de la mirada de Andrés, las habitaciones del recinto a donde llegó en Catia. Éstas parecen ser una prolongación del grupo:

Libros, papeles, cajones, ropa, en *desorden*. Una ojeada por los cuartos y el mismo abandono. Sábanas arrugadas en la cama, cajas de cartón, *balas dispersas, tres fusiles recostados al escaparate, granadas de mano en la mesita de noche y la Madsen de ráfaga* colgando sobre la silla. Enorme desgana, desolación. Sobre la mesa de tablas, pisado con dos *cartuchos*, está el papel. (González León, 2003: 305-306)

Otro tanto es el autobús ruidoso, sucio, destartado. No solo una sensación, es una situación de contaminación, sordidez, calor, ruido. La imagen del autobús es contigua a la avenida, a las calles, a la ciudad. Las imágenes visuales, auditivas, táctiles nos remiten a la ciudad ("viviendas como panales de abejas, superbloques-panales")...

Las tres hileras de automóviles se mueven otra vez. Hay varios golpes de leña y herrumbre cuando las palancas cambian la velocidad. Trasssss...chan... y van a caer todos contra el parachoque de todos, haciéndose toques obscenos, babeándose con humo y aceite y olor. Ir detrás en la cocina resulta incómodo y grasoso. Todos los olores de todos los pies de todo el mundo se han adherido al cuero, se han mezclado a la mugre de los pasamanos, se aquietan gomosos, densos, con pedazos de colillas y viejas ceras de chiclets, ferruginosos, húmedos, sofocantes... (p. 15)

Las nociones virtuales de linealidad, superficialidad y profundidad que identifican al relato permiten definir una novela por la forma de descripción profunda o superficial. La primera "describe el exterior y penetra además en las motivaciones de los actos y deduce las razones de las conductas tanto de las que pueden considerarse racionales como de las que se encuentran más allá de la conciencia..." (Bobes Naves, 1985: 199).

En este sentido, *País portátil* da cuenta de la profundidad, mediante descripciones densas, del ambiente, de las situaciones, de los detalles:

Ningún carro se mueve en la avenida, solo ronan los motores para ahuyentar el fastidio o hacer fuerza, un empuje desesperado y sin sentido por abrirse paso en esta selva de animales metálicos que aúllan, ponen a reverberar su aceite, se les atraganta el combustible, hacen runnnn...runnn... para anunciar que están todavía vivos y que el calor no ha derretido sus huesos y tornillos. (González León, 2003: 110)

Aunque, en ciertos momentos la linealidad solo testimonia lo visto y lo oído. Aquí el narrador omnisciente coloca ante el lector, mejor, da cuenta de la distribución de objetos de la señorita Ernestina:

Así de este lado, estaba el gabinete, es decir el cajón de los papeles, oloroso a ungüento siempre trancado, con alas de cucaracha por las rendijas y a veces traqueando los días de lluvia cuando la madera comenzaba a aflojarse y daba pequeños quejidos. (p. 70)

En otro sentido y a título de conclusión, a propósito de la relación espacio-personaje, *País portátil* muestra la contradicción campo-ciudad, entre otras expresiones, en cuanto a los estilos de vida de quienes viven en la capital o en el pueblerino Trujillo.

EL NO LUGAR

Una de las características del comportamiento de los personajes subversivos de *País portátil* es su visión frente los espacios abiertos y cerrados, en especial respecto de estos últimos. Así, mientras los primeros sirven a sus propósitos políticos, los segundos contradicen las más elementales normas de convivencia, pues no se compaginan con la idea de ambiente íntimo, lugar de llegada y reposo ni con la concepción social o arquitectónica. En el caso del apartamento una de las viviendas del grupo, la contradicción es clara. Para Almandoz (2000): el apartamento es "la más clara expresión de vivienda en la ciudad moderna"; pero en la novela no lo es. Tampoco "condicionante ideológico como resulta ser cualquier ambiente":

El apartamento es la referencia espacial y doméstica más natural para el ciudadano... Esta casa urbana... es un espacio aéreo circunscrito, reducido; (...) Y ese apartamento condiciona una nueva forma del hábitat que es en definitiva un nuevo modo de ser del ciudadano. (2000:64)

Todo lo contrario, quienes a él vienen están de paso. El apartamento es sitio de llegada, de encuentro rápido, de seudónimos, planificación de la violencia y huida veloz que no crea ningún hábito ni conducta particular. En un apartamento, *Residencias Unión, séptimo piso, apartamento 32, entrada C* ocurre el primer encuentro entre Andrés Barazarte y el resto del grupo. También en un apartamento, se

maquinó la toma de un avión en vuelo... "Durante tres días hubo reuniones en un *apartamento* del norte de la ciudad. Horas de discusión, cálculo, análisis de las posibilidades" (González León, 2003: 150).

Caos, desorden, prisa, desarraigo caracterizan la conducta del grupo subversivo, ajeno a los espacios por donde transita. No disfruta de ninguno de ellos. El apartamento es un depósito de armas, de volantes, de papeles, de ausencias... En fin, un auténtico "no lugar" tal y como lo concibe Marc Augé (1996). Lugar de transitoriedad, que no tiene la suficiente importancia para ser considerado como un lugar propiamente dicho e implica la circulación acelerada de personas y cosas. La comunicación que pueda producirse es transitoria, fugaz, sin posibilidades de calidez ni intimidad pues no genera ningún tipo de relación, excepto la del cumplimiento de la tarea política.

Salvo Delia que vivió con una tía y algunas veces se queda en casa de una amiga, de los otros miembros del grupo no hay referencias del lugar donde viven, de dónde vienen, quiénes son sus familias. Nada. En cambio la casa solariega de Trujillo permite la convivencia, el funcionamiento de la misma como lugar de la familia. Pero también aquí en espacios abiertos con la celebración grupal y lo festivo, tiene cabida la violencia.

Otro "no lugar" es la pensión donde vivió Barazarte en los primeros tiempos de su llegada a Caracas, proveniente de Trujillo. Ella reúne a los caraqueños, dueños y empleados con recién llegados del interior o de fuera. Portugueses, franceses, italianos, campesinos de la Gomera, "portugueses que jamás habían visto un motor", centroeuropeos con la locura aposentada en las canas" (González León, 2003: 226). O los de aquí: de Oriente, maracuchos,... andinos como yo, (...) llaneros pintorescos...gente rural, desconfiada,... dispuesta a parar su dinerito en los trabajos rápidos que se lleva el viento, que no compromete (p. 226).

DE LA TEATRALIDAD Y HETEROGENEIDAD

En la obra, la calle es un lugar de "exhibición social", en que unos participan, se muestran y otros miran, exactamente igual que en el teatro. Por excelencia lugar para el espectáculo de la modernidad como señala Almandoz (2000:102):

A pesar de la aparente indiferencia, del anonimato y la impersonalidad, numerosas escenas e imprevistos roban la atención del transeúnte, numerosos sociodramas y psicodramas hacen de la calle teatro permanente y espontáneo del que nadie puede escapar, participando como espectador y actor a la vez.

Así en calles, plazas y otros espacios públicos, abiertos a la heterogeneidad y teatralidad, creen los subversivos tener receptividad a sus protestas contra el gobierno, a la acción política, cargada y generadora de violencia. Así, en una plaza, por los alrededores de San Martín, realizan un mitin relámpago:

A las seis de la tarde comenzaba el tráfico enloquecedor. La avenida San Martín cubierta de humo de escape, papeles, cartones arrastrados, flejes y ronquidos. El pito de las fábricas tirando a empujones los obreros por el barrio de Artigas. Las pequeñas oficinas, las tiendas, con gente entrecruzada y veloz. ... Se oían frenazos y mentadas de madre... Andrés *vio* a Delia y al Catire que estaban junto al puesto de revistas. Más allá, en la puerta batiente y desconchada estaba Ramón. Poco a poco... *fue descubriendo rostros que ofrecían cierta complicidad... Allí estaban más de treinta agrupados cuando el de la camisa de cuadro inició el mitin relámpago.* Algunos paseantes hicieron rodeo... Otros, curiosos, se apostaron en las puertas de los zaguanes vecinos, se asomaron a las ventanas... Los treinta comenzaron a aplaudir para llamar la atención... y comenzó el estruendo de las cornetas. El de la camisa a cuadros dijo: El imperialismo... Algunos paseantes se sumaban al coro... Consignas y bocinas se abrían estallantes ruidosas, sembraban la confusión en la avenida. Una sirena de patrulla sonó por la esquina de la Maternidad. El grupo cruzó la barrera de su automóvil, mientras algunos comercios comenzaron a bajar sus puertas metálicas... En la acera de enfrente se inició la dispersión. (González León, 2003: 124-126)

La forma como se produce el mitin da cuenta de la variedad y heterogeneidad de quienes simultánea y coincidencialmente pasan

por el lugar. Algunos, incluso, buscan incorporarse a la acción de los muchachos, al rodearlos y corear las consignas del grupo.

CONCLUSIONES

En la novela *País portátil*, las coordenadas espacio-temporales, tanto en las relaciones de los signos con el significado como en las relaciones de los signos con sus usuarios, permiten algunas precisiones, como las siguientes:

Las modalidades temporales en la obra han sido trazadas por el autor y se constituyen en una poética que, a manera de teoría y praxis del discurso narrativo, aplica a su propio texto.

Mientras que los espacios cerrados de Caracas son prácticamente de tránsito, no lugares y el tiempo en ellos transcurre rápidamente; los de Trujillo son el sitio para las rutinas, vivir, ser; y el tiempo parece transcurrir lentamente. La casa tiene implicaciones sociológicas y hasta poéticas. Es la historia, cobijo, continuidad y constancia. El apartamento no es habitable y niega ser expresión del vivir cómodo y armónico. Tampoco es "condicionante ideológico como resulta ser cualquier ambiente":

En cuanto a los personajes femeninos, la visión de mundo está, obviamente, muy marcada por el tiempo y el espacio en que vivieron. La actitud frente a la vida de las mujeres trujillanas, usuarias de espacios cerrados, contrasta con la perspectiva de las caraqueñas del momento, representadas por Delia y quien se sirve de los espacios abiertos. Estas últimas realizan actividades políticas, impensables para las trujillanas que apenas traspasan los límites de la casa familiar. Las caraqueñas se muestran valientes, desenvueltas y decididas, participan hasta en la subversión guerrillera urbana. Es la mujer cosmopolita de los años sesenta, estudiante universitaria que disfruta de mayor libertad y se va abriendo su espacio. Los hombres, tanto en Caracas como en Trujillo, son mayormente habitantes de la calle y, en los distintos tiempos, ejercen la violencia de las más diversas maneras.

País portátil proyecta, en el plano semántico, una búsqueda de identidad, de arraigo. Cada personaje reclama por tener la tierra, vivir el lugar. Como señala Julio Ortega (1997:147) "La búsqueda de asidero constante en la narrativa y en el arte latinoamericanos del siglo pasado, es uno de los tópicos planteados en la novela de Adriano González León".

REFERENCIAS

- Almandoz, A. (2000). *Ensayos de cultura urbana*. Caracas: Fundarte / Alcaldía de Caracas.
- Augé, M. (1996). *Los no lugares. Espacios. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa.
- Baquero Goyanes, M. (1970). *Estructura de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Bobes Naves, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- Bollnow, F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. (Traducción de Carlos Manzana). España: Lumen.
- González León, A. (2003). *País portátil*. Caracas: Rayuela Taller de ediciones.
- Ortega, J. (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América latina*. México: Fondo de Cultura económica.