

## LAS “POCAS SALVEDADES” DE OSCAR GUARAMATO

María del Rosario Jiménez Turco  
Universidad Central de Venezuela  
ligeia43@yahoo.com

### RESUMEN

Javier Lasarte (1992) afirma que el narrador, en pocas salvedades, se limita a construir un clima y a contar la historia”. Esta afirmación constituye el punto de partida para explorar seis de esas “pocas salvedades” no desarrolladas en la cuentística de Oscar Guaramato. y que, a nuestro juicio, después de analizadas, resultan coyunturales para tener una visión integral de la obra narrativa y periodística del autor. Las tres primeras “salvedades” conciernen a la función narrativa de su discurso poético. Las tres últimas son unas rarezas editoriales escasamente divulgadas o tan sólo conocidas por quienes estuvieron cerca del escritor: *Cronicario* (1983), *Un enero hace años. 23* (1987) y *Follaje* (1988).

**PALABRAS CLAVE:** Guaramato, narrativa, discurso, lírica, crónica.

### ABSTRACT

Javier Lasarte (1992) states that the Narrator, with few exceptions, is limited to construct one surrounding and to tell one story. This affirmation constitute the initial point to explore six of these "exceptions" that have never been studied in Oscar Guaramato`s short stories. They are, after analyzing them, indispensable to obtain a complete panorama of this author's narrative and journal works. The first main three "exceptions" concern to the narrative function of his poetic discourse. The last "exceptions", however, are rare editorials that are barely known or even only known by those people who were close related to the author: *Cronicario* (1983), *Un enero hace años. 23* (1987) y *Follaje* (1988).

**KEY WORDS:** Guaramato, narrative, discourse, lyric, chronicle.

### LA VIDA COMO SU MEJOR FICCIÓN

Según Guillermo Meneses (1984: 325), la vida de Guaramato es “un pequeño cuento” que comienza con su ubicuidad natal: si bien casi todas las microbiografías mitifican su nacimiento en Barcelona (8 de mayo de 1916), por el contrario, una de las primeras (Julián Padrón, 1945: 180) y otra de las últimas (contraportada de *Cronicario*, 1983) aseguran que nació en Maracay. La “ficción real” de Guaramato sube casi mágicamente desde el peldaño del autodidactismo donde ejerció diversos oficios (agricultor, obrero textil, telegrafista y maestro alfabetizador sin escolaridad general básica) hasta un piso de la redacción del periódico *El Nacional*. Mientras, se impregna con la atmósfera de su extraño carácter, cuyo hermetismo social sólo quebraban los niños hacia quienes prodigaba la misma ternura que volcó en su narrativa. El “cuento” de su vida, que siguieron escribiendo después de su muerte algunas prestigiosas firmas en el homenaje inmediatamente póstumo de *El Nacional* (1987, 5 de julio), sumado al escaso inventario editorial firmado por el autor, ha ocasionado que las también escasas valoraciones de su obra confundan los rasgos de su personalidad con los que individualizan su particular estilo literario. Hacemos la salvedad, sin embargo, del agudo antecedente de Fabbiani Ruiz (1951: 183-184), porque en *Cuentos y cuentistas* le descubre una “acusada variedad temática”, y del cercano estudio de Lasarte (1992: 107-121), “La cuentística de Oscar Guaramato”, por enfocar las constantes de su discurso narrativo. Entre dichos límites cronológicos de la crítica literaria en Venezuela, son de destacar, sin embargo, los espacios que dentro de la evolución del cuento nacional le asignan Liscano (1973: 111) y Medina (1969: 177-178). Este último, por lo demás, resumió en un axioma todos los mitos sobre la percepción tangible de su carácter: “hablé de él y lo definí entre la palabra y el silencio” (1987: C/2).

En 1943 entró al diario *El Nacional* donde ascendió hasta ser redactor especial. Sin estar en capacidad de precisar fechas ni acreditación académica, confiamos en quienes informan que más tarde integró la promoción de periodistas “Leoncio Martínez” y que entregó la presidencia de la Asociación Venezolana de Periodistas en 1957. Por la estela de su consecuente labor en la redacción de *El Nacional*, para la cual trabajó incluso durante la etapa terminal de su

enfermedad, y por su noble vocación docente proyectada hacia los jóvenes comunicadores, entendemos que el Premio Nacional de Periodismo, obtenido en 1985, fue un galardón bien merecido: según Giusti (1987: C/2), Guaramato llegó a declarar “que él era un periodista prestado, una que otra vez, a la literatura”.

#### LOS PREMIOS Y LAS EDICIONES

A la literatura llegó un poco antes y no después de pasar la treintena, como calcula Liscano (1987: C/2), cuyo cómputo, al parecer, no toma en cuenta dos relatos premiados por la prensa periódica antes de 1950: en 1943 Guaramato había resultado vencedor con el cuento “El Juez” en el concurso promovido por la publicación *Alas* de Barquisimeto (a veces periódico y otras revista cultural) y en abril del mismo año su cuento “Luna llena”, firmado para ese entonces con el pseudónimo “Cacique”, obtuvo el premio “Fantoques”. Así se denominaba la segunda mención que otorgaba el “Tercer Concurso de Cuentos Nacionales” (1943: 3) abierto por el semanario que fundó Leoncio Martínez, razón por la cual “Luna llena” se publicó en el N° 889 de *Fantoques*, enmarcando el mínimo recuadro donde la redacción identificaba al autor: “se perfila, pues, en las letras venezolanas el joven y talentoso compatriota como un cuentista de grandes alientos” (1943: 8). El “Veredicto” (1943: 5) fue suscrito por quienes hoy, a más de medio siglo de distancia, son considerados autoridades “crema y nata” en lo que a nuestra literatura concierne: Mario Briceño Iragorry, Pascual Venegas Filardo, Ramón Díaz Sánchez y Carlos Augusto León. Estos méritos primigenios quizá motivaron la inclusión casi inmediata de “Luna llena” entre los *Cuentistas modernos* de Julián Padrón (1945) y el capítulo ya citado que le dedicó Fabbiani Ruiz seis años después.

Pese a que “Márquez Salas y Guaramato implantaron una escritura que llegó a constituir casi ‘el estilo de *El Nacional*’” (Miliani, 1992: 8), nuestro cuentista nunca alcanzó los *primeros* premios del prestigioso concurso anual convocado por el diario: en 1950 “La niña vegetal” compartió el tercero con “La cresta del cangrejo” de Armas Alfonzo; en 1953 “Dolores”, empató el mismo tercer lugar con “Los ojos salvajes” de Arturo Croce; por fin, en 1956 ascendió de forma unipersonal al segundo escalafón con “La noche es rosa íngrima”. Sin embargo, en 1947, antes de esta trilogía, le habían dado una mención especial en el concurso internacional de cuentos “Alfonso

Hernández Catá” de La Habana y después, en 1957, obtuvo con *La niña vegetal y otros cuentos* el Premio Municipal de Prosa al mejor libro de narraciones publicado en el año anterior.

El inventario de sus publicaciones puede ser escueto según la cuantificación de críticos, antologistas y presentadores, pero adquiere densidad cualitativa cuando atendemos a las innovaciones que patentó en las marcas discursivas de lo que convencionalmente se considera género “cuento”: Guaramato repujó la artesanía narrativa sobre el discurso mítico-lírico en su sentido contemporáneo<sup>1</sup>. Quizá por eso vivió las siguientes ediciones sin haber vivido de ellas: *Biografía de un escarabajo* (cuentos) en 1949; *Por el río de la calle (estampas)* en 1953; “El caballito blanco” en 1950, cuento antologado más tarde por Fabbiani (1977: 143-146); *La niña vegetal y otros cuentos* en 1956; *Cuentos en tono menor* en 1969 (volumen que fue creciendo en las sucesivas ediciones de 1978 y 1984 hasta canonizarse en la de 1990); *Cronicario* (recopilación de las crónicas que con las iniciales O. G. firmó para *El Nacional*) en 1983; y *Un enero, hace años. 23*, en 1983. Este último librito, casi desconocido, está integrado por diecinueve brevísimas crónicas donde Guaramato relata, desde su punzante perspectiva de combatiente y desde su habilidad de narrador, los acontecimientos ocurridos entre el 1 y el 23 de enero de 1958. Después de su muerte siguió viviendo en *Follaje* (1988), que es el título póstumo de la novela anunciada desde 1953 como inconclusa o inédita bajo otros nombres: *Elsa no regresó (novelín de tres caminos)* en las solapas de *Por el río de la calle (estampas)*; *El sol se acuesta a las diez*, en la contraportada de la primera edición de *Cuentos en tono menor*.

### CONTRAPUNTEADOR, CONTRAPUNTISTA, CONTRAPUNTERO

Como narrador, Guaramato se inserta en la generación que durante la década de 1940 asimiló el influjo universalizante y renovador del grupo Contrapunto, agregado “heterogéneo de escritores pensadores y artistas plásticos” (Santaella, 1986: 35) que se cohesiona en 1946 y más tarde mantendrá durante un año (1948-1949) la revista de

---

<sup>1</sup> “Mítico” como el producto literario del **mito**, en el sentido que le da Étiemble según Marchese y Forradellas (1986: 271): “conjunto de sobrecargas y plantillas que la ideología, literaria o socio-histórica, impone sobre la biografía de un escritor, sobre su obra o sobre la relación entre ambas”.

igual nombre. Aunque el mismo Santaella extrañamente no lo mencione, Guaramato fue uno de sus integrantes hasta el punto de que los testimonios dados o citados por el cófrade prójimo Medina desde su perspectiva de juez póstumo (1969: 247), lo hacen compartir inquietudes históricas, éticas y estéticas con Héctor Mujica, Rafael Pineda, Carlos Cruz Diez, Antonio Márquez Salas, Eddie Morales Crespo, Humberto Rivas Mijares, Ramón González Paredes, Oswaldo Trejo, Alí Lameda, Aquiles Nazoa y J. L. Salcedo Bastardo. Éstos, entre otros artistas y venezolanos de alguna manera preocupados por enfrentar positivamente el futuro del país, apoyaron a Andrés Mariño Palacio en el intento de “crear nuevas costumbres de pensamiento, desarraigar los vicios localistas en lo que respecta a las formas de opinar y enfocar el universo material o el irreal” y, en consecuencia, “implantar una conciencia estética en el arte nacional” (Lasarte, 1992: 110). El grupo, a través de la discusión abierta incluso entre dos generaciones, difundió en el espacio intelectual venezolano el existencialismo y el psicoanálisis, corrientes del pensamiento contemporáneo cuyos enfoques estaban renovando la expresión literaria europea y la norteamericana. “Se hablaba con fruición y desenfado de autores y de obras. Se citaban frases enteras de Thomas Mann, Aldous Huxley, Saint-Exupéry, Giono, Dilthey, Heidegger, Lenin, Marx, Hazard, Faulkner, Sinclair Lewis, John Dos Passos” (Mujica en Medina, 1969: 249).

Si la motivación del grupo y de la revista según “Razón de Contrapunto”, N° 1, marzo de 1948, (En Santaella, 1986: 37-39) fue dar una respuesta constructiva a nuestra crisis de nacionalidad naturalmente involucrada con la crisis mundial, su huella literaria más resaltante articuló la angustiada exploración estética de los escritores venezolanos de la época con los nuevos lenguajes universales dispuestos a narrar al hombre desde su interioridad. Inmersos en su contexto particular, sintieron que la tradición narrativa reiteradamente codificada de la que eran depositarios anquilosaba la inminente reorientación textual de sus elementos constituyentes. De esta forma, y desde el idiolecto literario de cada autor, la aprehensión de la conciencia subjetiva de la realidad se atreve a desnudar el subconsciente para revestirlo con técnicas que yuxtaponen la perspectiva externa (convencional por necesaria) y las diversas variantes del flujo de conciencia, es decir, que se abren a la focalización múltiple llamada por Miliani (1973: 29) “los distintos puntos de vista combinados en omnisciencia selectiva”. La renovación

enmarcada en la tradición literaria escrita no eludió. Sin embargo, la relación del hombre con los elementos telúricos ancestrales, pero ahora la conciencia adquiere empatía discursiva con la humanización (animación) de los entes naturales y se hacen verosímiles desde la perspectiva interna los "razonamientos irracionales" que trajo el realismo mágico. Además, la arquitectura sintáctica de los planos temporales y de los recursos multifocalizadores bordan en el discurso símbolos antropológicos. Gracias a *Contrapunto* la trayectoria narrativa venezolana podrá superar "institucionalmente" (porque antecedentes extraoficiales ficcionaron Julio Garmendia, Uslar Pietri y Meneses) "la intención reformista, lo documental, el costumbrismo, la insistencia exagerada en los modismos, el color local" (Liscano, 1973: 100), y la herencia de las tendencias finiseculares regionalistas y nativistas, a través de un nuevo enfoque que trabajaba a nivel de discurso la subjetividad por encima del entorno urbano o rural.

#### "TODO UN MUNDO DE PÁJAROS"

A pesar de haber militado en "las más hermosas y utópicas causas que, sin embargo, enrolaron a tanta gente" (Giusti, 1982: C/2), actitud neohumanista heredada de su confabulación con todos los que de alguna manera sintieron en Venezuela el impacto de las guerras europeas y, a pesar también, de haber respirado con su generación novedosas técnicas narrativas que a partir de 1940 volvieron a oxigenar el cuerpo literario nacional, Guaramato preservó hasta su muerte la condición de ser "uno de esos casos extraños de la literatura venezolana" (Lasarte, 1992: 113).

Famoso por un solo título multiplicado en populares reediciones, una frase de la estampa "Domingo" escrita en *Por el río de la calle (estampas)*, puede describir su lugar en la trayectoria narrativa del país y quizá su personalidad, porque el tono de la crítica literaria venezolana cuando registra a Guaramato siempre acompaña obra y carácter: "Al hombre de rostro cetrino poco le importa la vulgaridad circundante: él tiene para sí todo un mundo de pájaros" (1953: 19). Los pájaros del registro lírico a través del cual presentó sus sencillas tramas y simbólicos temas.

De su cuentística se ha resaltado suficientemente tanto la brevedad y concisión poética de sus frases, similares a versos lorquianos, como

la economía de recursos narrativos, que desbasta de la fábula todo elemento innecesario para el logro del efecto; es decir, que “con pocas salvedades, el narrador se limita a construir un clima y a contar la historia” (Lasarte, 1992: 117). Por nuestra parte entendemos que Guaramato, escalando diversos estratos de posibilidades simbólicas, remite a una problemática social donde a pesar de la violencia o amargura evidentes, subyace la propuesta de la bondad encarnada en la ausencia de rencor por parte del débil: en todo caso, los cuentos finalizan sin darle oportunidad al perdedor para la ejecución de la venganza. También, se ha insistido en el protagonismo que otorga a la naturaleza, detallada en el suceso escénico de sus seres mínimos, que simbolizan el esfuerzo tierno y generoso de la supervivencia ante la actividad destructora del hombre. Por decirlo en términos de moda, se ha tratado la faceta ecológica de su cuentística, canonizada quién sabe hasta cuándo en las tres humanizaciones arquetípicas de Guaramato: el escarabajo que abre con su biografía los textos de *Cuentos en tono menor*; el samán reciclado en la cuna de “La niña vegetal” y el ratón familiar que nos cuenta la historia de los hombres en “Vecindad”. Tampoco se dejó de destacar la incidencia del realismo mágico en el tratamiento verosímil de personajes y creencias de extracción popular (“Los nudos”, “Dulzor” y “Juan Herbolario”, por ejemplo), y en el enfoque de la diégesis desde las distintas perspectivas de los personajes, como “La Noche es rosa íngrima”, “Ríoladeros” o “Dolores”.

### LAS “POCAS SALVEDADES”

Explorarlas tan sólo obedece al deseo de celebrar algunos otros rasgos de su personal dominio técnico, o al menos de su intuición narradora. Quizá sea la única forma con la que sabemos drenar nuestra nostalgia hacia los cuentos que en la escuela nos propusieron como paradigmas del género, enrutándolos ahora más allá de lo que con tanta pertinencia dijeron los autores de donde hemos partido.

Tres de ellas conciernen a la función narrativa del discurso lírico y la última a tres ediciones poco divulgadas o tan sólo conocidas por quienes estuvieron cerca de su persona, de su humanitaria involucración socio-política y de su labor periodística.

- LA SALVEDAD SIMBÓLICA DEL DISCURSO LÍRICO

El plástico lirismo de su discurso es tan evidente, que Lovera De-Sola no teme afirmar: "las ficciones de Guaramato poseen una arquitectura propia, con tal armonía en su construcción que muchas veces parecen poemas en prosa" (1987: C/2). Armonía poética que si bien logró articular sus estilemas paradigmáticos en "La niña vegetal", se dignificó como "caso extraño" cuando Uslar Pietri, jurado de la quinta edición del Concurso de Cuentos de *El Nacional* (1950) junto con Reyes Baena y Díaz Solís, justificó el tercer premio otorgado a Guaramato después de haber declarado desiertos el primero y el segundo: "Es evidente, por ejemplo, que en nuestros cuentos está predominando una peligrosa tendencia hacia una especie de impresionismo poético que se contenta principalmente con frases e imágenes" (Uslar en Miliani, 1973: 18). "Es obvio" que el juicio de Uslar Pietri atendía al manejo de los elementos convencionales de la fábula dentro de la trayectoria de la narrativa venezolana y que "La niña vegetal" era tan sólo una búsqueda desde el idiolecto literario de un sensible autodidacta. No obstante, "la peligrosa tendencia" merece años después este recuerdo que cita la perspectiva conciliadora de Miliani, en la medida en que valoriza la hibridación discursiva como recurso narrativo fehaciente, según la maestría de cada autor: "Su prosa está cargada de resonancias rítmicas de la poesía; en un discurso metafórico escribió 'La niña vegetal', cuento donde resume los aciertos y los riesgos de un cuento-poema, valioso en él, mal imitado por otros narradores" (1973: 28).

Guaramato construye, entonces, sus "cuentos-poema" con dos tipos de metáforas, que de hecho pueden entretrejerse como la trama y la urdimbre en la tela de un mismo relato: la imagen metafórica que se limita a la frase (metáfora segmental, podríamos llamarla), y la metáfora textual (bordada por la primera) que involucra todo el cuento, estableciendo analogías implícitas a través de la confrontación de los constituyentes narrativos. Esta otra metáfora diseñaría la figura de la alegoresis, descrita por Zumthor como la inversión del tradicional proceso de formación de la alegoría: "si la alegoría remite a un modo de lectura, la alegoresis, partiendo del concepto, engendra, desde sus elementos, un texto; la alegoresis 'rompe la continuidad de las apariencias para liberar en la palabra la parábola'" (en Marchese y Forradellas, 1986: 20-21). En consecuencia, y aceptando con Ricoeur que "la lengua produce signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a un objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino en esa y por esa traslación"

(en Marchese y Forradellas, 1986: 381), creemos que Guaramato, manejando estas dos posibilidades del símbolo (metáfora segmental y metáfora textual), propone al lector un doble descubrimiento simultáneo. Esta duplicidad hermenéutica posibilita (Uslar Pietri mediante) la “efectividad narrativa”, considerada por Lasarte (1992: 115) como un logro característico del autor. El primero de los descubrimientos parte del tropiezo deslumbrante con el término tácito de la metáfora segmental, que permite el reconocimiento del referente en una analogía no percibida sino en el momento de la lectura, cuando se decodifican las claves sémicas de los aparentemente irrelevantes detalles de la naturaleza puestos en relación; el segundo consiste en la interpretación global del cuento, la alegoresis, según los paralelismos entre personajes (humanos y humanizados), las confrontaciones entre perspectivas o bien la yuxtaposición sin advertencia de las coordenadas espacio-temporales. Podríamos leer en esta combinación de instrumentos connotativos un estilema de Guaramato que apunta a simbolizar la delicadeza “natural” del espíritu humano, cuya empatía con la naturaleza no ha sido mediatizada por la aberrante ambición que machaca despiadadamente las hierbas, los insectos y al hombre de genética alma mínima, como la tendrían el ratón o el escarabajo. Por lo demás, cada detalle insospechado de la naturaleza podría ser una faceta oculta del alma humana que el autor desnuda. En este sentido, Guaramato va tejiendo con sus descripciones del externo natural y del interno espiritual un encaje multisensorial y pluriafectivo, que atiende a los elementos de la tierra, del aire y del cielo, redimensionados no sólo por el lector, sino también por la falible sensibilidad de los personajes capaces de remontar su pasado a través del cosmos pensante.

Releeremos rápidamente desde este ángulo los tres cuentos que ha consagrado el “público en general”, sea auténtico fruidor, árbitro contingente de concursos institucionalizados o calculador analista del mercado editorial. Después destacaremos la síntesis metafórica entre historia y discurso que se logra en “Juan Herbolario”, ya intuida por Javier Lasarte en el artículo reiteradamente citado.

Aunque el nacimiento “prodigiosamente simple” de “La niña vegetal” se ha reproducido tantas veces, ahora descubrimos que las imágenes descriptivas del brote del samán (y del cuento) desorientan al lector incentivando su interés, porque lo envuelven en la matriz telúrica de los “pañales de menta y azafrán”, la cual, una vez agotada, expulsará al héroe hacia la intriga de su aventura. Ante la vocación destructora

del hombre, el árbol, desdoblado en caballeroso pretendiente, derrama sobre Elba Martínez de León los afrodisíacos frutales y míticos que elaboran sus brujas y engendra un maravilloso ser híbrido en la mujer cuyas manos infantiles "crearon para su goce banderines y flores de papel, lecho de hojas para el sueño de sus cocuyos y escondrijos de pétalos y tallos para la boda de sus mariposas" (Guaramato, 1984: 29): propuesta simbólica donde copulan las bondades del hombre y las de la naturaleza.

Igualmente, recurrir al tópico estructural del paralelismo se hace imprescindible cuando el mismo Guaramato enfrenta el esfuerzo del *escarabajo* (en "Biografía de un escarabajo") para proteger su huevo contra el esfuerzo de la pareja de humanos para deshacerse del feto en una sociedad arrasada por el "viento ennegrecido" de los prejuicios. Dentro del detallado laberinto sinestésico de un mundo inferior reticulado por seres, corrientes y pisadas desproporcionadamente amenazadoras, el escarabajo depura el estiércol normativo de los hombres para obtener la textura acogedora de "edredón cremoso" que nutrirá la reproducción condicionada por las leyes naturales. Similar estilema simbólico opone la responsabilidad instintiva de la naturaleza al descuido hedónico del jefe de familia en "Vecindad" (Guaramato, 1984: 55-59) donde un ratón, también esposo y padre, sintetiza desde sus percepciones gustativas, olfativas y defensivas las "ecuaciones temperamentales" que ocasionan la fractura trágica de la comunidad racional del mundo superior. En este cuento el discurso lírico permite la salvedad simbólica de procurar el rápido acceso a la síntesis global de los estratos asociativos de la metáfora a través de la tríada yuxtapuesta de sustantivos que nominan a los personajes según el nivel del horizonte desde donde emanan sus efluvios psico-sensitivos: a metro y tres cuartos del piso, la señora sabrá a "*harina-guiso-azúcar*", pero medirá el tiempo de su angustia como "*compás-péndulo-gota*"; desde la misma medida, el señor saldrá por las mañanas oliendo a "*jabón-café-colonia*", pero regresará repelente como un "*eructo-lima-piedra*"; sin embargo el niño, víctima de su abandono estatural, orientará sus afectos hacia los seres mínimos que rastrean la intemperie inferior de un "*plumón-almendra-tallo*", o de una "*mamila-musgo-grano*".

En "Juan Herbolario" (Guaramato, 1984) el protagonista epónimo aprende "muchas cosas en el libro del campo" (p. 99) con el fin de curar a los hombres macerando su principio "científico" en el noble excipiente del corazón de la naturaleza; de ahí el estribillo poético

con variantes que lo identifica en la narración como el producto vegetal más preciado del caserío, mientras enlaza la evolución de las secuencias: “El Jobal tiene nombradía por sus anones almibarados; por el aroma de sus chirimoyas; por sus uvas de parra con brillo de esmeralda; *pero el brote telúrico se nimba con la estampa de Juan Herbolario*” (Guaramato, 1984: 102). Al presentir su asesinato, cometido por quienes respetan el principio legal que ordena “disparen a matar” aunque sean los hermanos de su última paciente, pide un ritual funerario que abone las mismas plantas medicinales usadas para sanar: “... entiérrame en una urna de madera verde, para que la tierra asimile más rápido mis restos. Me sepultas en medio del campo, con un araguaney de cabecera, y me cubres la tumba con hijos de tomillo y hierbabuena” (p. 104). Estilema simbólico que invierte, con la misma significación, el proceso empático del samán, primero árbol y después hombre: la extensión nutrida por el cuerpo de Juan Herbolario encandila con “el flamear amarillo de sus araguaneyes” y sofoca con “un olor a tomillo y yerbabuena” a todo paseador que “*consulta identidad con la floresta*” (p. 106). *Alegoresis* intertextual.

#### LA SALVEDAD ESTRUCTURANTE DEL LIRISMO INTERIOR

En el caso concreto de *Por el río de la calle (estampas)* el registro lírico colabora con la exploración sugerida del mundo interior, sea cual sea la persona gramatical elegida por la enunciación y sea cual sea la posición desde la cual el narrador focaliza el objeto. Muchas de las estampas de 1953 van “empequeñeciendo su figura como si anduviese tras los borrosos planos de un vitral” (p. 49) y se limitan a esbozar las claves sémicas y secuenciales a partir de las cuales el lector debe encontrar el tercer término de la metáfora textual para presuponer con cierta libertad los antecedentes y las motivaciones que se omiten o sugieren. Sin embargo, el narrador explicita desde la primera estampa (el primer “Sábado”) los dos mecanismos interpretativos de la simbiosis entre historia y discurso en esta especie de calendario semanal. Por una parte, cada uno de los breves relatos está precedido por un epígrafe cuya consecutiva lectura podría constituir el metatexto de un poema, aunque cada epígrafe en particular guarde considerable distancia semántica con el texto correspondiente; es decir, las estampas seguirán la lógica de la metáfora y no la del referente de la historia. Por la otra, en este “Sábado” se anuncia y enuncia la proyección del plano de la enunciación en el enunciado y, por lo tanto, la fluidez de perspectivas

entre el personaje y un espectador que, desde su función narrativa, esboza, sin profundizar, a los seres cuya ontogenia socio-afectiva queda expuesta a la ingrimitud de la intemperie "como leño podrido en el río de la calle" (p. 26). Un ejemplo es la estampa "Martes", donde un personaje innominado -como todos los del volumen- que "parecía emerger de un oscuro mar" (p. 33), espera, embriagándose, una llamada telefónica acontecida inmediatamente después de que la policía hace naufragar su laguna ética. Por lo demás, nos atreveríamos a sugerir que la constante estilística de precisar la coordenada temporal nombrando los días de la semana nace en este volumen, del cual retituló tres estampas para la antología *Cuentos en tono menor*: este mismo "Martes" como "La Espera"; el "Viernes" como "La otra señorita"; mientras, el segundo "Sábado" se vistió con "Traje de etiqueta".

El discurso poético promoverá, en definitiva, la delicadeza de las evocaciones o de las percepciones de los hechos que parten del mundo interior, para, como en "La otra señorita" y en "Caballito blanco", magnificar (en vez de minimizar desde la perspectiva del adulto) los acontecimientos impactantes en la sensibilidad natural del "tono menor" de la humanidad terrestre (niño, escarabajo, transeúnte amante de los perros, pajarero, prostituta, samán, ratón, minusválido, republicano español, damnificado, curandero), aún no contaminada por la malevolencia pese a la hostilidad del entorno. O para resaltar la transparencia del alma cuando los acontecimientos, los recuerdos o las visiones se ubiquen en una atmósfera de franca agresividad que no siempre genera una reacción equivalente en la perspectiva o en la voz de quien la sufra. Así sucede en "Paredón" (Guaramato, 1984: 47-52), cuento enunciado en una especie de "monólogo dialógico", que en retórica apelación sin respuesta remite al narratario ("¿recuerdas, Rosalín?") la intimidante vida cotidiana de la guerra civil española. Desde el *locus* no tan *amenuis* de la enunciación, porque se trata del paredón de fusilamiento donde junto con el cuento termina el enamorado remitente, el luminoso acierto de las metáforas sublima el tenebroso odio humano en el delicado y terrible claroscuro del ciclo natural vida-muerte, sin dar lugar al sentimiento de venganza; más bien, el fusilamiento potenció el discurso del amor: *alegoresis*.

La sucesión de frases metafóricas son el medio para desarrollar discursos narrativos poco tradicionales y quizá seductores por su adecuación al tema: el indirecto libre y el flujo de la conciencia demente en "Dolores" (Guaramato, 1984), donde el amor obsesivo justifica el

acto delictivo para complacer las aspiraciones de estatus material de la amante, y a su vez promueve la fluidez entre las retrospectivas y los proyectos futuros que el protagonista sueña desde el modo potencial de las promesas relucientes del diamante encontrado en la marginación clandestina de la selva. La inteligibilidad simbólica se establece en este cuento a través de tres términos de enorme distancia sémica: Diamante bruto-oscura naranja (o naranja podrida)-Dolores.

“La noche es rosa íngrima” (Guaramato:1984) es un relato de cierto hermetismo cuyos acontecimientos y resolución se sugieren a través de las asociaciones sémicas que articula un narrador objetivo en tercera persona al entrar y salir de la opción voyerista de un niño minusválido, abandonado por el padre al sutil sadismo erótico de una enfermera, más interesada en escaparse con su amante que en cumplir con su deber. Sin embargo, la tragedia de la tortuosa situación emocional del pequeño paciente se ennoblece con las sensaciones sinestésicas que experimenta a partir de la naturaleza, consecuente compañera. En la noche íngrima, el niño, como la rosa, está expuesto a cualquier maldad que lo marchite. Como en “Dolores” (y en “Dulzor”, cuya salvedad estructural especificaremos más abajo) en este cuento el descubrimiento de la alegoresis implica un esfuerzo de decodificación connotativa; es decir, la maestría de Guaramato propuso en sus “pocas salvedades” un reto lúdico para el lector óptimo.

Más transparente, “Ríoladeros” (Guaramato, 1984) plantea el lirismo de la bondad del alma de los integrantes de una comunidad que sobrevive a la precariedad habitacional en las orillas de un río. La personalidad de los miembros está delineada no sólo por sus nombres simbólicos (o ingenuos) y por las elementales actividades solidarias que cumplen, sino también por sus particulares apreciaciones sobre la difusa aparición de un misterioso grupo familiar de armonía bíblico-mítica que se instala (se adivina) en la otra orilla, quizá con el único objetivo de entusiasmar con un paréntesis sublime la rutina de los marginales. Por algo, los regalos que arrojan cuando desaparecen son recogidos como grandes tesoros.

Desde las primeras narraciones de Guaramato, el registro lírico también incide en la estructura espacio-temporal (mítico o racional) del relato. Los párrafos iniciales de “Caballito blanco” demuestran en una especie de metatexto-advertencia narrado, el dominio de la técnica en función de la variedad del género que combina una verosimilitud “real” con la verosimilitud “maravillosa” del sueño infantil:

el encuentro circular de los planos temporales y espaciales desde el recuerdo del ingenuo sueño del niño, es decir, entre el pasado que se evoca desde la enunciación y el futuro soñado en el enunciado, que a su vez remite a las tradicionales e imprecisas coordenadas míticas. La escasa divulgación del cuento y la importancia de su comienzo justifican la extensión de la cita que sigue:

Para aquella época contaba siete o nueve años. *No preciso exactamente mi edad ni mi tamaño, pero cierto es que en ese constante evadirse de lo real a lo fantástico, en ese soñar despierto tan común en la niñez, que, muchas veces, da corporeidad a situaciones ilusas e insufla contornos reales a sutiles fantasías, yo, lo confieso, ansiaba ser dueño de un gran caballo blanco...*

Sería o era *un brioso caballo de plateadas crines y larga cola de sedoso brillo, con belfos tiernos de corazón de pan y alzado cuerpo de limpia porcelana y dentadura de carne de jazmín.*

[...]

*Yo me tendía, cara al cielo, sobre la tierra caliente y gris, y hacía nacer gusanillos de sueños que buceaban golosos la pulpa blanda de mi mente, y entonces me era dado conducir, desde lejanos y extraños territorios, apretados y ariscos rebaños de ganado, o, al compás de marchas militares, guiar, por la calle principal de una luminosa y desconocida ciudad, un bizarro batallón de infantería* (en Fabbiani Ruiz, 1977: 143).

#### LA SALVEDAD ESTRUCTURANTE DE LA TRADICIÓN ORAL

La complicación a nivel de la imagen metafórica no limitó la popularidad de Guaramato, porque la rebuscada distancia sémica "a veces demasiado frutal, floral, meliflua" (Liscano, 1973: 100) se acorta gracias a que sus términos proceden del léxico común; este hecho discursivo unido a la sencillez anecdótica favorece la legibilidad e interpretación de la alegoresis o símbolo propuesto, que, por lo general, es transparente. En algunos casos, sin embargo, puede resultar plásticamente confuso, como en los párrafos iniciales de "Dulzor" (1984: 69-78), incomprensibles hasta el final del relato, donde y cuando nos damos cuenta de que la descripción inicial es el resultado del hechizo sufrido por Juan Encarnación Tigrera, protagonista

mujeriego que termina comido por las hormigas debido a los dulces brebajes hiperglicémicos de su sexta mujer:

Parecía que la vida se le hubiera escondido en los ojos, ranurando los párpados en un trazo azogado.

Eran sus ojos, chispa de espina ardida, lo único en vocear el eco de la sangre. Lo demás quedaba en transparencia. Los huesos como nudos, agarrotando la tensa piel. El cráneo igual a una calabaza ensebada. El tórax en remedo de costal raleado (Guaramato, 1984: 69).

Pero la referencia a “Dulzor” obedece a otra “salvedad” hasta donde sabemos descuidada cuando se habla de la incorporación por parte de Guaramato de temas, personajes y creencias tomados de la tradición: su tratamiento estructural. El cuento del mujeriego embrujado pone en práctica una técnica interesante y poco destacada en la tradición literaria escrita: el narrador le abre espacio al cantor popular (“testamentario de guitarra presta”, “cantador orillero”, “serenatero”, “trovero”, “parrandero segregado”) para que en sextinas octosílabas elabore la paralela narración en verso (similar al corrido) enmarcada dentro del relato en prosa y que recoge la síntesis simbólica de los antecedentes, detalles y recuentos sobre personas o acontecimientos reales que la colectividad selecciona y re-crea como referente literario oral. Si en este caso la tragedia erótica de Juan Encarnación Tigrera es también un referente literario, el cuento articula la intertextualidad de códigos narrativo-culturales, donde la ficción escrita desencadena una fórmula literaria que se va transmitiendo de boca en boca. Sin embargo, en esta reelaboración sofisticada del tema y del discurso, Guaramato proyecta sus estilemas hacia la morfología de la poesía oral, pues el esquema semántico de las cinco sextinas enumera en el primer terceto, mediante los eufemismos de la metáfora, las deudas eróticas que dejan los restos imprecados y conjurados de Juan Encarnación, y en el segundo terceto su herencia material, que se va desplazando desde los bienes estrictamente económicos hasta los mínimos objetos de implicación afectiva:

Juan Encarnación Tigrera / tuvo una vez seis mujeres  
/ y a todas las fecundó. / Juan Encarnación Tigrera  
/ tuvo un potrillo alazano, / una vega y un camión  
(...) Juan Encarnación Tigrera / tuvo una vez seis  
potrancas / y a todas las ensilló. / Juan Encarnación  
Tigrera / tuvo un gallito roquero, / un turpial y un  
ruiseñor (Guaramato, 1984: 69 y 72)

“Salvedad”, similar estructura a “Los nudos” (Guaramato, 1984: 17-25), donde la creencia de atar el cadáver del asesinado para que el asesino no escape es el símbolo textual y cultural que divide la intriga en dos partes: la primera prepara y resuelve la secuencia del ritual funerario al conjurar la aparición del asesino mediante nudos que sincrónicamente se van rezando: “Amarrado el muerto, el matador no podría escapar. Quedaba atado a las manos frías; presos los rumbos entre los pies del otro, entumecidos los tendones para el llamado de las rutas; sordo el impulso de huida entre los nudos de la muerte” (p. 20-21). La segunda prepara y resuelve la fuga, mediante el ritual de deshacer los nudos, imprecando el conjuro: el asesino, inserto en la cultura que conoce y maneja la creencia, efectivamente regresa, pero para responder con la “contra” analógica quemando la hilaza que ata los dedos del muerto y así evitar su castigo. Ahora bien: si “decían” que el asesinado, el negro Siringo, “había matado un hombre. O dos. Que por burlar la justicia buscó el refugio del cuartel. Y, también, que era *poseedor de raras facultades*” (p. 19), “Los nudos” transfiere a la narración escrita el sentido ético de la narración popular, la cual, circulando dentro del ámbito de las culturas textualizadas, puede incorporar al propio texto la normativa social sin que el contexto necesite discriminarlas en el código penal. Es decir: los representantes del equilibrio natural entre el bien y el mal toman la justicia por su mano, porque frente a la cultura oficial se rigen por el principio ético y estético de la analogía y de la identidad, que transfiere a un objeto potencias funcionales dentro del sistema de valores que trasciende la mediatización racional. En otras palabras, el discurso de “Los nudos” es el discurso de la magia y desde esta percepción podría leerse como un cuento policial (Cf. Lotman, 1979; Todorov, 1996).

La potencia estructurante de la tradición hace que en “Ríoladeros” la historia de Aminta Sota asuma los cuatro palos de la baraja para racionalizar sociológica y discursivamente un motivo reiterado en los cuentos folklóricos: las pruebas del pretendiente. Después de ascender a la categoría de objeto del deseo exponiendo el dinero que ahorró en recipientes cada vez más amplios y seguros, Aminta Sota esgrime su abanico seductor como el cetro de las princesas, sentada sobre el ingenuo trono del “banco del recodo” desde donde “tasó promesas y leyó intenciones”. Pero a diferencia de los cuentos maravillosos, los factores mágicos no favorecen el ascenso al estatus de princesa desde la ínfima condición de despojo social, ni el pretendiente elegido le depara un futuro feliz. De hecho, la ilusión

frustrada de obtener marido exhibiendo su dote es equivalente a la evasión efímera que ocurre en todo oyente de un cuento maravilloso; pero la verdadera maravilla de “Ríoladeros” consiste en el acogimiento cariñoso de los miembros de la comunidad, que nunca la robaron. Lo que nos interesa destacar es que el objetivo de Aminta Sota se manifiesta discursivamente mediante el crescendo de una especie de retahíla casi versificada que recuerda las repeticiones de la narración popular:

El cuarto fue un pordiosero. El quinto un enterrador.  
El sexto un palafrenero. -  
¡No, que el amor no se ruega de portal en portal!-  
¡No, que tus golpes de azada me harán desvelar!-  
¡No, que la brida quema! (p. 96).

#### LA SALVEDAD DE OTROS LIBROS

Esta cuarta salvedad en realidad se trifurca en los tres libros que consideramos bastante ignorados ante la popularidad de *Cuentos en tono menor*. Dos recogen crónicas periodísticas: *Cronicario* (1983) y *Un enero hace años. 23* (1987); el otro, *Follaje*, es su novela de publicación póstuma (1988). Sobre las crónicas (no sólo sobre *Cronicario*) se explayaron quienes escribieron en *El Nacional* al día siguiente de la desaparición física del cuentista y, como constatamos nosotros mismos, en ellas “el deslinde entre lo periodístico y lo literario era imperceptible”, quizá por tratarse de un género apto para la acostumbrada brevedad y concisión discursiva de Guaramato; por otra parte, “en la crónica hallaba más y mejor cauce libre para desahogar su entrañable indignación ante las injusticias” (Márquez Rodríguez, 1987: C/3). De todos modos, la conciencia de las convenciones de los géneros según el contexto de producción y recepción no impidió que muchos textos que leímos en *Cronicario* conservaran de los cuentos la tendencia al discurso lírico y la fácil determinación de la isotopía simbólica.

(La crónica refiere un hecho local contingente, testimoniado y testimoniable, cuya emisión casi diaria condiciona un discurso más o menos transparente, ya que la equivalencia entre el referente real y el mediatizado debería ser simétrica; mientras, el cuento surge de la reelaboración imaginaria de las coordenadas espacio-temporales, cuya coherencia estética no está castrada por la entrega en fecha fija).

En su mayoría estas crónicas son celebraciones ficcionales de las

festividades civiles o religiosas del año y de los días del calendario que se fijan para reconocer algún gremio de profesionales o servidores públicos. Tampoco falta la sensible atención a contingencias socio-telúricas, como las crecidas de los ríos. Al no aparecer la fecha o el motivo de cada una en la recopilación de *Cronicario*, es el mismo referente literario el que nos hace descubrir el referente real, como en la hermosa parábola titulada "Censador" (Guaramato, 1983), cuyo anónimo protagonista le oculta a Herodes el haber censado al niño Jesús cuando "recordó a la mujer iluminada": "-Es algo raro, señor. Yo sólo censé hembras". Años después el censador decidió seguir a Cristo, y éste ejecuta a través de la experiencia estadística del primero el milagro de la multiplicación de panes y peces. Así se releva a nivel de parábola la figura común del encuestador, cuya labor sería tan fatigosa en Belén como en las poblaciones venezolanas.

Humor hay en "Montura" (Guaramato, 1983), evidente recreación festiva de los días inmediatos al 12 de Octubre, cuando el mismísimo Colón "descubre" que "alguien llegó primero que yo", después de "montar" a una india experta que lo sedujo con un bebedizo erótico. "Y el chisme se trocó en crónica negra (...) Todo por un mal entendido. O por fallar una membrana" (p. 12). Como en "Censador", la precisión de las coordenadas espacio-temporales se va dosificando a medida que avanza la intriga, para que su "descubrimiento" progresivo vaya entusiasmando al lector.

Tratamiento humorístico del realismo mágico nos trae la "Crecida" (Guaramato, 1983) gracias a la cual el pintor Mario Abreu milagrosamente conservó su trabajo: por un descuido del artista, entonces empleado de una pulpería, los ríos Paya y Guayabita arrastraron ruedas de queso hacia los barrios más pobres de Turmero; pero el dueño no lo despidió, ya que "... los campesinos, alborozados, acudieron a darle las gracias y a bendecirlo por haber interpretado los buenos deseos de Nuestra Señora de la Candelaria" (p. 212).

Los estudiosos de Guaramato han insistido con razón en su estilema discursivo más evidente: la proyección lírica de la fábula; sin embargo, en ninguna de sus antologías -y ni siquiera en *Por el río de la calle (estampas)*, cuya estructura nos hace pensar que el volumen fue concebido integralmente como macrotexto- hallamos un "verdadero" poema que respete las mínimas convenciones del género. Paradójicamente (según el moderno análisis textual que sentencia las marcas entre narración y crónica o entre narración y poema), *Cronicario* (1983) recoge el único que nosotros podemos testificar:

“Cromo”, estampa plástica, brevísima, poética y musical de una joven que escribe sentada en el banco de una pequeña plaza, desde donde Guaramato alitera los versos para la decodificación infantil, quizá la única que le interesa: “Sola en la placita, la chica bonita vestida de azul (...) Es cromo en la tarde cundida de sol y hojea un cuadernillo de lomo amarillo (...) Qué triste se queda la blanca placita cuando la abandona la chica bonita. Mañana a las tres, volverá otra vez” (p. 207-208).

Si el referente de la “historia universal de la infamia” puede ser transferible a la fábula narrativa, en *Un enero hace años. 23* el dique del humor negro opone drásticamente la gloria de los luchadores al estigma de “los hijos de pe”. Desde la óptica fraternal de su praxis ideológica, Guaramato escalafona en diecinueve (no sabemos por qué no exactamente en veintitrés) breves crónicas el *crescendo* de los acontecimientos que precipitaron la caída de la dictadura perezjimenizta entre el 1 y el 23 de enero de 1958. Aunque para la función y objetivo de estas crónicas la ficción sería una impertinencia (porque el referente histórico necesariamente equivale a la fábula épica), está presente su idiolecto estético para marcar a los héroes individuales o colectivos con nostalgia laudatoria y acribillar a los tiranos con sátira triunfante.

Por la titulación, selectividad y tratamiento de los hechos históricos, suponemos que *Un enero hace años. 23* pauta el estereotipo descrito por Giusti (y citado ampliamente arriba): “Entonces alineaba los verbos como cañones para disparar unas sutiles pero devastadoras cargas de ácida puntería. Apoyados por adjetivos calzados con limpieza milimétrica”, más ácida aún si el “calce” se apoya en la capacidad del cuentista (cronista en este libro) para acortar la distancia sémica de las imágenes metafóricas y hacer accesible la metáfora textual. En “T.V.” el metabolismo dictatorial de Pérez Jiménez, “adiposo de condecoraciones”, va invadiendo la pantalla en la misma medida en que su prepotencia dilata la obesidad cronológica del régimen, quizá para contribuir al adiestramiento de los técnicos del medio audiovisual recién llegado a Venezuela:

En aquel entonces no era tan saporreto el coronel. La ambición de poder le fue moldeando después la redondez del cerdo bien cebado. La evolución grasosa consta en el registro de la pantalla chica. Cuando su imagen llenó el cuadrado titilante hace treinta años, todavía el cráneo ocultaba los planos de queso de bola que se abrirían en los siguientes sobre su empaque de dictador (Guaramato, 1987: 41).

En las "Campanadas" que anuncian una huelga, vuelve a hacer gala de sus estilemas líricos:

Las miradas estaban atentas al reloj, en una inquietud agazapada, midiendo el salto fiero. Y la saeta inició su avanzada al meridiano. En el punto exacto de juntarse las agujas, repicó una campana. Y otra le siguió. Y otra y otra. Y de repente fue una clarinada de bronce trepidando en los aires en un tintán que llamaba a la huelga. (...) -¡Huelga, huelga! -animaba el badajo. -¡Huelga, huelga! -corneteaba el chofer. Cuánta sangre, señor, corría por esas calles (Guaramato, 1987: 31 y 32).

Las circunstancias históricas se intertextualizan y equiparan en la poesía de la heroicidad popular: "Venid a ver la sangre por las calles" fue verso triplicado en la metralla que Neruda disparó contra Franco desde la barricada de *España en el Corazón*. Sin embargo, Guaramato también supo hacer más livianos otros densos días de ese mismo enero, aromatizándolos con "Café" (p. 39-40). Quizá por la atmósfera mágica del triunfo o por la fuerza cerrera del refrán más apropiado para las contingencias límite, "A Miguel Otero no se le enfría el guarapo" (p. 40) ni siquiera cuando sale de la cárcel derechito a escribir la noticia gloriosa, mientras el café "cooperador" aguardaba "el punto final" del deber periodístico. Más livianos o más tiernos, los integrantes del gremio docente echan mano de la función lúdica del texto literario en "Maestros" (p. 21-22), escribiendo su eslogan combativo con la tiza de "La otra señorita": "Democracia se escribe con una D panzuda" (p. 23).

Cerramos esta celebración abriéndonos paso en *Follaje*, rara "novela" que conocimos por la edición póstuma de 1988. No sabemos si recoge 35 años o más de reelaboraciones y retitulaciones (*vid. supra*) no definitivas de un género que Guaramato se inhibió de publicar en vida, pero incluso desde la primera lectura sentimos coherente su texto narrativo, cerrado, concluido, aunque el anuncio de 1953 manifieste en el subtítulo una angustia preceptiva similar a la de Diderot cuando tituló una de sus *nouvelles Esto no es un cuento*. En la época de las solapas de *Por el río de la calle (estampas)*, *Follaje* se llamaba *Elsa no regresó* y se describía como un "novelín de tres caminos". Guaramato no estaba tan desubicado: desde su conciencia de cuentista el plan postergado de *Follaje* pudo concebirse como una hibridación genérica, porque el discurso de sus 77 páginas no responde a las precisiones terminológicas convencionales en

castellano para definir las distintas conformaciones estructurales que fue adquiriendo el género épico: *Follaje* no es un cuento, pero tampoco sería una “novela corta”, ya que el tratamiento del tema desborda el principio de extensión. No nos queda sino acogernos al comodísimo término de “relato” y calificarlo atrevidamente como “raro” porque se trata de un boceto novelístico expresado con el idiolecto literario del cuentista, donde “el autor ha querido elevar a la verdad poética, la cual procede del corazón mismo del poeta, un episodio inspirado en la realidad” (Eckermann en Voisine, 1992: 123).

*La realidad*, es decir los cronotopos espacio temporales en términos de Bajtin, corresponden a una aldea del Pirineo vasco que, por su geografía y por padecer los epígonos de un feudalismo patológico, es el lugar más propicio para esconder uno de los focos de la resistencia comunista durante la dictadura de Franco. Esta primera “rareza” de la literatura venezolana, coherente con la solidaridad cosmopolita asumida por Contrapunto ante las consecuencias de los conflictos bélicos mundiales y, sobre todo, con la irreductible adhesión de Guaramato a las sustanciales causas del oprimido, ya había adquirido expresión literaria en el cuento “Paredón”, donde como en *Follaje* el discurso aporta la ubicación de la intriga mientras ésta se desarrolla. Y es precisamente la “rareza” discursiva de *Follaje* el umbral que nos conduce, nos enfrenta (y como receptores nos seduce) simultáneamente “contra” dos sorpresas estructuralmente significativas: por una parte, a la decodificación del léxico y de la sintaxis del castellano peninsular, polifónicamente integrado tanto a la voz del narrador como a la de los personajes; por la otra, a la posición tras el instrumento mediatizador que, rigiendo la perspectiva, desencadenará la fábula, motivará sus peripecias y resolverá sus conflictos. Es decir, el lector mira, interpreta, transgrede, huye y sobrevive en la España franquista orientado por los largavistas que un viajero olvidó en una posada: “La tentación nació con el malhadado hallazgo de aquel chisme” (Guaramato, 1988: 5).

“La verdad poética” de *Follaje* viene siendo la glosa de algunos versos de la “Canción a Julián Grimau”, anónima por clandestina, que Guaramato debió alguna vez cantar en España, ya que el fusilamiento del guerrillero y algunos atentados terroristas ocurridos en la frontera con Francia durante la década de los sesenta se mencionan al final del relato, como para precisar finalmente dónde y cuándo “He conocido el crimen una mañana; / color tiene mi pena de

sangre humana (...) Malditos los que dicen de la venganza / mientras mueren los pueblos por la esperanza”.

La extensión inusual de este “novelín” no impide que el autor mantenga y adapte sus estilemas: la simplicidad de un fábula manifestada a través del discurso lírico que consustancia por analogía los semas del hombre con los semas de la naturaleza, y la constitución de la simbología isotópica en los dos “ejes semánticos” o “polaridades básicas abiertamente enfrentadas” que determina Lasarte en la mayoría de sus cuentos (1992: 117). *Follaje* puede trazar los ejes “opresión / liberación”, “desgracia / solidaridad” y sobre todo “humano / inhumano”, alargado este último hasta los extremos arquetípicos de la crueldad enfermiza que ejerce el poder económico. De esta manera, la trayectoria del héroe tras los largavistas es la síntesis y el símbolo del contexto o fondo narrativo, porque el asombrado descubrimiento de la función de los pequeños binoculares desde la ingenua, oprimida y clandestina perspectiva hambrienta de Curro Suárez cumple a su vez una triple función diegética: por una parte proyecta la acción principal en la medida en que el protagonista, cediendo a “la tentación” de cazar un venado que exhibe su obscena potencia nutritiva en el escenario deportivo del “coto privado de caza”, se expone primero y después se salva de la pira inquisitorial que el status de los nobles señores enciende en público para castigar a los “ladrones” de su feudo; por la otra, contextualiza la fábula en la diáspora de los despojos humanos de la aldea, vendida por sus dueños al “progreso alemán”. Finalmente, los binoculares permiten seguirla a lo largo de “tres caminos”, tortuosos como las “tres heridas” de Miguel Hernández: “la de la vida, / la de la muerte, / la del amor”, quizá las mismas con las que sigue llegando hasta nosotros la persona y la obra de Oscar Guaramato.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Briceño Iragorry, M., Venegas Filardo, P., Díaz Sánchez, R., León, C. A. y González C., J. (1943, abril 21). Veredicto [Tercer Concurso de Cuentos Nacionales]. *Fantoches*, 888, p. 5.
- Canción a Julián Grimau. En *Canciones de la nueva resistencia española* [disco de acetato-A]. Caracas: Futuro.
- Giusti, R. (1987, julio 7). Una barca entra por el río de la calle a un alvéolo de menta y azafrán. *El Nacional*, C/2.

- Guaramato, O. (1987). *Un enero hace años. 23*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- - - -. (1945). Luna Llena. En Padrón, J. *Cuentistas modernos. Antología* (pp. 181-189). Caracas: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Biblioteca Popular Venezolana.
- - - -. (1953). *Por el río de la calle (estampas)*. Caracas: Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos.
- - - -. (1977). Caballito Blanco. En Fabbiani Ruiz, J. *Antología Personal del cuento venezolano* (pp. 143-146). Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias.
- - - -. (1983). *Cronicario*. Caracas: Academia Nacional de La Historia.
- - - -. (1984). *Cuentos en tono menor*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- - - -. (1988). *Follaje*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Lasarte, J. (1992). La cuentística de Oscar Guaramato. En Lasarte, J. (pp. 107-121). *Sobre Literatura Venezolana*. Caracas: La Casa de Bello.
- Liscano, J. (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas, S.A.
- Lotman, J. y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lovera de-Sola, R. J. Adiós a Guaramato (1987, julio 7). *El Nacional*, C/2.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1986). Alegoría. Mito. En *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (pp. 19-21, 269-271). Barcelona: Ariel.
- Márquez Rodríguez, A. (1987, julio 7). Una cuentística campesina. *El Nacional*, C/3.
- Medina, J. R. (1969). *50 años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- - - -. (1987, julio 7). Un texto para Oscar. *El Nacional*, C/2.
- Meneses, G. (1984). *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- Miliani, D. (1973). Espacio histórico del cuento venezolano. En Varios. *El cuento venezolano en El Nacional* (pp.7-37). Caracas: Tiempo Nuevo.
- - - -. (1992). Medio siglo de cuento. En Bastardo, A. (comp.), *Narradores de El Nacional*. (pp. 7-11). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- [Nota de presentación al cuento "Luna Llena" de Oscar Guaramato] (1943, abril 30). *Fantoches*, 889, p. 9.
- Neruda, P. (1938). *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*. Madrid: Ejército del Este. Ediciones literarias del Comisariado.
- Padrón, J. (1945) [Reseña biográfica]. *Cuentistas modernos. Antología* (p. 180). Caracas: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, Biblioteca Popular Venezolana.

Santaella, J. C. (1986). Contrapunto En Santaella, J. C. *Diez manifiestos literarios venezolanos*. (pp. 35-39). Caracas: La Casa de Bello.

Tercer Concurso de Cuentos Nacionales [Convocatoria y bases del certamen] (1943, febrero 12). *Fantoches*, 878, p. 3.

Todorov, T. (1996). El discurso mágico. En *Los géneros del discurso* (pp. 271-304). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Voisine, J. (1992). Le récit court, des lumières au romantisme (1760-1820). 1. Du conte a la nouvelle. *R L C. Revue de Littérature Comparée*, 1, 105-129.