

VOLVER A LAS ANDADAS (RENATO RODRÍGUEZ ¿CRIOLLISTA?)

Carlos Sandoval
Universidad Central de Venezuela
carlos.sandoval@ucv.ve

RESUMEN

En el siguiente artículo se analizan las cuatro historias representadas en *Quanos* (1997), de Renato Rodríguez, desde una perspectiva temática que intenta demostrar el uso de esquemas ideológicos asociados al viejo criollismo venezolano. Una suerte de involución narrativa que despierta curiosidad cuando se examina el *corpus* creativo general del autor.

PALABRAS CLAVE: narrativa venezolana, criollismo, Renato Rodríguez.

ABSTRACT

In this article, I analyze four stories included in Renato Rodríguez's *Quanos* (1997). From a particular thematic perspective, I demonstrate Rodríguez's interest in ideological schemes attached to old Venezuelan customs. It is a sort of narrative involution that claims the attention of the scholars when studying this author's general creative corpus.

KEY WORDS: Venezuelan narrative, *criollismo*, Renato Rodríguez.

Explica Renato Rodríguez que *Quanos*, título suyo de 1997, resulta la contracción de las palabras “quasi” y “novela”. Lo aclara en el desparpajado “Prefacio” que ha colocado a la obra, el cual funciona, además, como poética que justifica el volumen¹. Insiste, asimismo: “Ninguno de mis libros lleva, ni llevarán los que puedan aparecer en el futuro, el mote de novela. Hay quien llame novelas a los ya publicados, hay quien diga que no llegan a serlo [...] Tal dilema no me aflige” (p. 10). Sin duda, es difícil calificar algunas de sus piezas (piénsese en *El bonche*, 1976, o en *¡Viva la pasta!*, 1984), pues ellas se aproximan, con mucho, al recuento autobiográfico expuesto, eso sí, de manera trepidante y nostálgica, sin menoscabo del humor y la ironía.

Las apreciaciones críticas sobre la narrativa de Rodríguez oscilan entre la entusiasta celebración o el crudo rechazo. Ya sea que se le considere “mal escritor” o “excelente novelista”, lo innegable es que sus libros ocupan un espacio en el canon literario venezolano de los últimos cuarenta años. Las razones de esta inclusión se relacionan, en principio, con el impacto que en los sesenta produjo la lectura de *Al sur del equanil* (1963): en tanto las novelas y cuentos del momento retrataban graves aspectos sociopolíticos -una frágil democracia apenas instalada defendiéndose contra quienes veían en la Revolución Cubana el modelo de un país posible-, Rodríguez muestra las aventuras de un héroe, sospechosamente parecido a él, cuyos intereses giran en torno de la supervivencia en ciudades extranjeras tras la búsqueda de ideales artísticos. Las peripecias de *Al sur...* nada tienen que hacer, entonces, con la modalidad denominada “narrativa de la década violenta”. Por el contrario, la obra contradice esa visión de conjunto y resalta el imperativo aún postergado de evaluar nuestras ficciones con perspectivas distintas a las limitadamente cronológicas, cuantificables o cualificadoras².

Si el tema de *Al sur del equanil* constituyó por aquellos tiempos una diferencia notable respecto de las sujeciones de partido (a la

¹ “Leyendo la monumental obra del científico y narrador Isaac Asimov, *Introduction to Science*, me enteré de que la palabra *Quasar*, que tuve durante buen tiempo como marca de televisores, es un término utilizado para denominar cuerpos celestes en proceso de convertirse en estrellas y se forma con la contracción de las palabras *Quasi Star*. Y se me ocurrió llamar a mis relatos *Quanos*, contrayendo las palabras *Quasi Novela*” (Rodríguez, 1997: 10).

² Lo mismo ocurre con *Piedra de mar* (1968), la celebrada novela de Francisco Massiani.

ideología política) que accionaban la creatividad, la arquitectura de la pieza, su adscripción a un género determinado, también fue motivo de insistentes comentarios. Señalar, todavía hoy, que se trata de una *novela* implica conducir el análisis hacia terrenos teórico-críticos, es ventilar problemas que poco ayudan a conocer, sea el caso de decirlo, la resonancia humana de esa obra. Todo ello salpimentado con los mordaces ataques relativos a la competencia sintáctica del autor, tópico sobre el cual el propio Rodríguez anota:

no encuentro razones para abstenerme de escribir ante la acusación de que no sé hacerlo. “*L'appetito viene mangiando*”, dicen los italianos, y ¿quién quita que de tanto intentarlo acabe por aprender a escribir? Después de todo, lo único realmente significativo que al parecer y a fin de cuentas podría lograrse escribiendo, sería aprender a hacerlo (1997: 9).

De modo pues que, conocidas las secuelas de su reincidencia: *El bonche*, *¡Viva la pasta!* y *La noche escuece* (1985), la narrativa de Renato Rodríguez será tenida como materia divina o curiosa, pero siempre insoslayable. Un reconocimiento incómodo que acaso lo obliga a explicitar, aquí en *Quanos*, sus intenciones, tanto más después de un prolongado silencio. Certeza: lo que inicialmente pudo tomarse como gesto juvenil (*Al sur...*) ahora se sabe práctica escrita; praxis basada en una imperiosa necesidad comunicativa, fisiológica: “Soy buen cocinero, aceptable carpintero, competente como plomero y electricista y excelente administrador”. Continúa: “me doy maña con las máquinas, ducho soy con las plantas y las flores y tengo buena mano para criar animales”. Concluye: “Tras todas estas virtudes enumeradas no podría justificar mi escribidera plagiando a Richard Wright [...] diciendo: “and because I was not prepared to be anything else, I decided to become a writer” (p. 9). Lo dicho: el “Prefacio” constituye una poética en la cual se intenta definir una actitud vital en relación con el oficio de la escritura (“en consecuencia soy pues *quanista* y no novelista”), no una especificidad literaria³.

³ “Amenazo desde ahora con seguir publicando, de otro modo tendría durante el resto de mi vida que arrastrar los catorce kilogramos con cuatrocientos diecisiete gramos de papel que aún me quedan de todo lo mecanografiado. ¡Y menos mal que utilicé papel bond 16, que de haber sido otro tipo de bond mi prosa sería mucho más pesada!” (Rodríguez, 1997: 11) Valga también como ilustración el siguiente pasaje: “antes de que olvide decirlo y alguien me acuse de plagio, igualándome a Rómulo Gallegos y a Arturo Uslar Pietri, ya hay quien me acusa de «inspirarme» o tener «similitudes» con Alfredo Bryce Echenique. En Mérida una simpática jovencita me preguntó cómo explicaba yo tales «similitudes», en lugar de preguntárselo a él, sin molestarse en cotejar las fechas de publicación de las obras” (p. 11).

CARAOTA WESTERNS

Antes que *Quanos*, Rodríguez manejó la posibilidad de llamar al tomo “*Caraota Westerns*”:

hallándome en trance de partir hacia Norteamérica, mi amigo Abigaíl Rojas me dijo: “Renato, tú sabes que el cine italiano se salvó de la ruina gracias al *spaghetti western*, ¿por qué ahora que vas a conocer el lejano Oeste no te escribes algunos *caraota westerns* a ver si podemos llevarlos al cine y así paramos este muerto del cine nacional?” (1997: 10).

Aunque siga el amistoso consejo descartó una denominación tan eufónica por las burlas que ésta, aduce, pudiera generar. Sin embargo, el hipotético nombre resumiría acertadamente, y no *Quanos*, la intencionalidad orgánica del compendio. Los temas desarrollados en los cuatro relatos que lo integran apuntan a la representación de un sistema rural, pre-capitalista, donde el título desechado se ajusta al imaginario venezolano de la tercera o cuarta décadas del siglo XX: lo agrario y sus simbologías. El mismo autor lo deja entrever cuando previene que no se confundan los materiales de *Quanos* con los de Gallegos o Uslar Pietri, narradores de sobrada adscripción criollista (cfr. nota 3)⁴. Y esto no sólo por los contenidos; en *Quanos* se utilizan algunas estrategias *cinematográficas* de los llamados *westerns* norteamericanos: duelos en parajes desérticos y remotos, la venganza por propia mano para limpiar el honor, la falta de autoridades civiles para dirimir situaciones de convivencia social. En fin, los estereotipos a los cuales nos habituaron el cine y, sobre todo, la televisión.

No obstante, resulta curioso que un autor como Renato Rodríguez, conocido por su atrabiliaria postura narrativa, recaiga en el uso de esquemas un tanto superados en los días cuando publica el volumen. Sin desconocer que al pie de cada uno de los textos se indica el lugar y fecha de escritura, es extraño, insisto, que luego de la edición de *Al sur del equanil* leamos estas producciones compuestas

⁴ Manejo el término “criollismo” de manera amplia. Bajo esta denominación entiendo aquí la pintura de escenas rurales o pre-modernas, y el calco de la oralidad campesina o de personajes típicos de la provincia venezolana no urbana. El mismo sentido que Rodríguez le da, implícitamente, en su “Prefacio” al referirse a los mencionados Gallegos y Uslar. Conviene advertir, no obstante, que la narrativa de estos autores no fue por completo criollista. Baste como ejemplo “Los inmigrantes” (1937) o *Tierra bajo los pies* (1971), de Rómulo Gallegos; y “Simeón Calamaris” (1966) o *La visita en el tiempo* (1990), de Arturo Uslar Pietri.

inmediatamente después de aquélla. La reticencia aumenta al constatar que la ágil y evocadora *Ínsulas* -construida en el registro y tono del Rodríguez *auténtico*- es del año anterior: 1996⁵.

Como quiera que sea, *Quanos* suspende una voluntaria mudez editora con la pintura de un mundo ya lejano, anclado en una época cerril y violenta, cercano a las motivaciones, mal que le pese, de nuestros criollistas.

LO VIEJO, LO NUEVO

Los textos de *Quanos* se aproximan, más bien, al formato del cuento. En estos trabajos no se muestra el desarrollo de un universo propiamente novelado. Aun cuando uno u otro se demore en escenas que tienden a retardar la anécdota (la historia), la perspectiva se focaliza en el estricto seguimiento de un personaje (la sombra pegada al sujeto), una función clásica del relato. *Cuentos largos o relatos*, a secas, dos términos que definen de modo adecuado estos trabajos de Rodríguez, pues estamos ante unas piezas cuya longitud material e interés por exponer pormenores comunes, pero accesorios a lo narrado, enriquecen la trama sin desmedro del punto de tensión necesario para mantener cautivado a quien lee.

Reconozco que el asunto sobre el género al cual pertenecen las composiciones de *Quanos* debería atacarse con mayor profundidad; con todo, valga como excusa que la intención de estas notas se detiene en el aspecto temático y no en el de las estructuras, aunque a ratos pueda referirme a ellas. Esto porque al “volver a las andadas” Renato Rodríguez lo ha hecho de una forma distinta a la que nos tenía acostumbrados: con unos “quanitos”, así los llama, *de otros tiempos*. Veamos.

⁵ Aclaratoria: el copyright de *Quanos* señala que la obra fue registrada por Monte Ávila Editores Latinoamericana en 1996, pero su edición se produjo en 1997. En el caso de *Ínsulas*, Fundarte la registra el mismo año de su publicación, esto es, 1996. Ocurre con frecuencia en Venezuela: un original *se duerme* en manos del editor antes de materializarse como libro. *Quanos* tuvo la fortuna de dormir sólo unos meses; más todavía, alcanzó a salir editado, pues también es común que el original se asiente en los registros del llamado ISBN, se anuncie en el catálogo de la casa editora y nunca salga de las prensas. Podemos colegir, entonces, que *Ínsulas* y *Quanos* fueron consignados a sus respectivas editoriales el año 96; la segunda antes que la primera si atendemos a la frase que abre el varias veces citado “Prefacio”: “Vuelvo a las andadas” (Rodríguez, 1997: 9).

El primer relato se titula “En el Chaparral” (fechado: “Los Ángeles, California, USA, 1966”). Dos personajes, “Mocho” y “Zambo” salen de cacería. A pie, desandan el camino. No conversan. El Mocho va adelante, bastante alejado de El Zambo. Amigos desde la infancia, el par de campesinos reflexiona sobre el pasado, más todavía el primero que ha percibido en los gestos del otro una actitud misteriosa, similar a la que le observó cuando se liaron a trompadas en una cantina. En aquella ocasión el Zambo intentó matar a El Mocho por un simple juego de dados.

Estas introspecciones sirven para conocer el crecimiento físico e intelectual de los protagonistas y, simultáneamente, las cotidianidades de un pueblo agrícola. Hay énfasis en pasajes descriptivos y copias de lenguaje oral: peleas de gallo, fiestas con música de arpa, lances de botiquín, travesuras de chicos en ríos y matorrales, ordeño de vacas, roturado de campos. La escenografía nos presenta un terreno entre llano y montañoso. No hay muchos caballos, aunque sí un “camioncito” del compadre de El Mocho “donde, bien atadas, iban numerosas cántaras de leche producidas en diversos fundos de la comarca [...] rumbo a la estación receptora de la pasteurizadora” (Rodríguez, 1997: 21). De allí que los únicos rasgos de modernización perceptibles sean el auto, la empresa láctea, el par de escopetas de los cazadores y la vaga referencia a una ciudad.

El marco ambiental del relato perfila una visión de mundo: ese trozo de realidad campestre muestra ciertos valores asociados al entorno: la amistad, la hombría y la reparación del honor mancillado. Porque la historia no es más que el planeamiento de una venganza a propósito de un engaño amoroso: “Somos amigos -se dijo Zambo-, somos amigos de toda la vida, es casi mi hermano, pero tengo que hacerlo, eso no se lo puedo perdonar” (p. 43).

Así pues, entre dudas traídas por los recuerdos, la afrenta es cobrada mediante el uso técnico de un montaje sobradamente *western*. Protegidos detrás de collados, los hombres se buscan en la soledad del paraje:

El Mocho sonrió y en su mente se atropellaron una tras otra las escenas del botiquín. [...] En su rostro apareció una mueca cercana al sarcasmo. “Desafortunado en todo -se dijo-, en el juego, en los amores. No, es demasiado, pobre Zambo. Si me mata, estaría bien matado”.

El Mocho vio como [sic] la escopeta del Zambo descendía completamente. Entonces, desvió la suya de la espalda del Zambo y apuntó al cielo, oprimió el gatillo y el estampido retumbó igual que a entrada de aguas o durante los Nortes retumba el trueno en las entrañas de la montaña [...]

El Mocho alcanzó a ver al Zambo darse vuelta como un resorte, alzando la escopeta a la vez, apuntar hacia el sitio de donde había salido el disparo, le vio oprimir el gatillo, pero no llegó a escuchar la detonación (p. 45).

No sé si será justo utilizar la frase “lugar común”, sobre todo sabiendo la carga despectiva que la misma contiene. Lo cierto es que esta conclusión parece un homenaje a esos filmes en los cuales una bala elimina los más ríspidos embrollos. Sea, entonces, por ahora, un *lugar común vaquero*; dicho en buen sentido.

La atmósfera pre-moderna recrudece en “No hay como el aire de la montaña” (“*San Francisco, California, USA, 1966*”), el relato más largo del libro. Su longitud se debe a que el texto incluye pequeñas anécdotas oblicuas, y hasta prescindibles, a la trama central (la cotidianidad del personaje: vida de pensionista, inclinaciones poéticas, amistades, noviazgo, caminatas por el pueblo). La historia, como en el trabajo anterior, se reduce a una venganza; esta vez como respuesta al asesinato de un hombre y su mujer, hermano y cuñada, respectivamente, del protagonista.

Tres bandoleros irrumpen en una finca. Violan y matan a la pareja. El hijo presencia el brutal acto sin que los asesinos se percaten de ello. Roberto, tío del muchacho, manso telegrafista de un pueblo de montaña, aprovecha sus vacaciones laborales para hacer justicia y, de alguna manera, refrendar la visión heroica que sobre él tiene su sobrino.

Por supuesto, el pacífico hombre llega a la casa donde ha ocurrido el crimen y se transforma en un eficaz vengador. Acaba meticulosamente con los homicidas (a un cuarto lo mata el sobrino segundos antes de que apuñale al tío). El duelo final calca, de nuevo, una larga escena *western*:

Lo espero a la salida del pueblo [dijo Roberto].
[...]

Roberto caminó lentamente las calles que para ese

momento habían quedado totalmente desiertas...

[...]

Manuel y su acompañante caminaron lentamente hacia las afueras de Santa Ana. No se veía un alma por esas calles y el silencio se había vuelto tal que las pisadas de los dos hombres sonaban cual martillazos dados al empedrado.

Roberto les vio venir [...]; se quitó la ruana y la colocó [...] junto a su sombrero sobre la yerba que crecía a la vera del camino. Manuel [...] hizo lo propio y cuando vio que su acompañante [...] le imitaba, lo detuvo.

[...]

Los contendores, puñal en mano y frente a frente, [...] [se] miraban [...] como en un empeño de intuir los movimientos del otro. El acompañante de Manuel miraba sonriente [...] Sabía [...] que Manuel era muy ducho en tales menesteres e imaginaba [...] que un insignificante telegrafista sería pan comido para él.

[...]

...Roberto giró sobre sí [...] sacando [...] la navaja de botón. La hoja salió como un relámpago y en un movimiento lateral del brazo [...] fue a clavarse en la espalda de Manuel.

[...]

Roberto [...] sacó la navaja de la espalda de Manuel [...] Permaneció de pie con la navaja ensangrentada.

El remate de la escena es poco verosímil, y además melodramático:

a espaldas de Roberto se colocaba el hermano de Antonio [acompañante de Manuel] puñal en mano [...] Ya el puñal en manos del hermano de Antonio iniciaba su movimiento que le haría clavarse en la espalda de Roberto cuando se oyó una detonación. Roberto se volvió [...] y pudo ver a Chucho [su sobrino] que empuñaba, todavía humeante, el viejo revólver [...] y tuvo tiempo de ver cómo el hermano de Antonio se desplomaba muerto; volvió entonces la vista hacia Manuel [...] La sonrisa de Manuel se hizo más amplia. Abrió la boca y murmuró trabajosamente una frase:

*Van cuatro, no queda ninguno*⁶.

⁶ Como parte de la venganza, el protagonista deja mensajes en los eliminados: "Va uno, quedan dos" (p. 75) y "Van dos, queda uno" (p. 79). Es inverosímil, entonces, que sea el asesinado quien ahora exclame "Van cuatro, no queda ninguno".

Acometida la *vendetta*, el telegrafista vuelve a su oficio y al pueblo donde se le tiene como ciudadano ejemplar.

En “Tan sólo un sueño” (“*Northampton, Massachussets, USA, 1972*”) tenemos un relato fantástico de base romántica (del estereotipado romanticismo que terminó por disminuir la riqueza del movimiento). Construido como los anteriores (mundo rural, años treinta), la pieza cuenta el truncado amor de un campesino a quien se le ha muerto la esposa. El hace énfasis en ciertos valores ya destacados: la amistad, el trabajo en grupo, la religión católica, las bondades sobre la vida en el campo. Todo marcha bucólicamente hasta que María, mujer de Manuel, enferma y, con inusitada rapidez, fallece.

Hasta ese momento el narrador nos venía presentando el sueño de una armonía perfecta: religación con la tierra, un matrimonio satisfactorio. De pronto, el tono cambia: la muerte del personaje femenino precipita las acciones hacia lo sobrenatural. Manuel abandona su rutinaria laboriosidad y se introduce en una zona donde el fantasma de su mujer lo conduce *al más allá*.

Para corroborar el efecto fantástico se introduce un elemento que neutraliza cualquier interpretación racional: el puño, en *rigor mortis*, de Manuel aprieta la medalla que regaló a María, la cual había sido sepultada con ella.

De las composiciones del libro, “Tan sólo un sueño” es la que contiene más pasajes vindicativos del universo agrario.

Cierra el volumen “La presa” (“*Amherst, Massachussets, USA, 1974*”), relato que muestra la transformación de un caserío de pescadores en un pueblo decidido a entrar en el sistema capitalista. El motivo que acciona la trama se relaciona, sin embargo, con un adulterio. Al protagonista se le persigue porque ha asesinado, en plena faena, a su mujer y al amante. Lo curioso es que occiso y homicida fueron quienes gestionaron el progreso del rústico asentamiento: uno como inversor, dueño de barcos con cavas refrigeradas, camiones para el transporte de pescado; el otro como mecánico y capataz de las maquinarias de aquél.

Narratológicamente, en “La presa” hay un adecuado uso de planos temporales, y aunque se introducen escenas que demoran la acción (el paso del perseguido por la milicia, los orígenes del capitalista-amante), este cuento resulta mucho más ágil que los anteriores.

No obstante el salto de lo primitivo a lo moderno, la imagen general del relato indica que los hábitos económicos artesanales son preferibles al contrastarse con los modos introducidos por el avance tecnológico (motores adaptados a los botes, comercio a gran escala, expansión de las necesidades de consumo). El protagonista muere a manos de sus perseguidores, no para hacer justicia por los homicidios, sino por los inconvenientes que el doble crimen produjo al ser el mismo asesino chofer del camión de entregas: “-¡Pobre Antero! ¡Está muerto! -dijo uno de los hombres, / -¡Bien hecho! -exclamó [...] [una] voz conocida- ¡Por su culpa se perdió todo el pescado de ayer!” (Rodríguez, 1997: 139). Así, “La presa” se suma a las pruebas que refutan, en la dimensión ideológica de *Quanos*, las mixtificaciones de ciertas ideas de progreso.

EL RETORNO

¿Cuáles serán los motivos que desencadenan la escritura? ¿Quién puede saber por qué un autor decide silenciarse durante más de una década? Aunque se nos intente explicar en un “Prefacio”, nunca alcanzaremos a comprender el salto atrás de una potente narrativa -desenfadada, irónica- hacia viejos sectores ficcionales. El caso es que esta obra logra retrotraernos al tiempo cuando la descripción del paisaje, el efecto de oralidad y el detallismo pintoresco de las actividades campesinas eran exigencias de una literatura que buscaba fijar los rasgos de una tendenciosa idiosincrasia.

No es suficiente el ánimo laudatorio por rescatar esquemas y técnicas del *western* norteamericano: *Quanos* incide en los defectos del más acartonado criollismo, ése que entendía el hecho literario como labor social y no como “hechura de palabras”, para decirlo con un título del poeta Eleazar León.

Pese a todo, estoy de acuerdo con quienes reconozcan en el libro su capacidad de interesarnos en las historias; pero también debo apoyar a los que observan sobrados abultamientos, lugares comunes (ahora sí, en sentido negativo) y un sesgo peligroso a no reconocer algunos beneficios de la modernización. Es como si el hombre concreto, Rodríguez, hubiese olvidado que gracias a ese desarrollo él pudo sentarse a escribir estos relatos en los Estados Unidos. Valga, asimismo, el reconocimiento a su postura crítica respecto de ciertos desafueros del mismo proceso modernizante.

De manera pues que Renato ha vuelto a las andadas con un volumen plagado de duelos, labrantíos, pueblos montañosos o extraviados frente al mar; un mundo con trazos salvajes, antiguos, pero con pequeños gestos civilizatorios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gallegos, R. (1937). Los inmigrantes. En Gallegos, R. *Lecturas populares* (pp. 3-23). Caracas: Imprenta Bolívar.
- . (1971). *Tierra bajo los pies*. Madrid: Salvat.
- Massiani, F. (1968). *Piedra de mar*. Caracas: Monte Ávila.
- Rodríguez, R. (1963). *Al sur del equanil*. Caracas: Ediciones “El Cuento en Venezuela”.
- . (1976). *El bonche*. Caracas: Monte Ávila.
- . (1984). *¡Viva la pasta...!* Caracas: Venediciones.
- . (1985). *La noche escuece*. Caracas: Venediciones.
- . (1996). *Ínsulas*. Caracas: Fundarte.
- Uslar Pietri, A. (1965). Simeón Calamaris. En Stolk, G. (Comp.). *América cuenta* (pp. 235-258). S/C: Arte. [Esta es la primera edición del cuento. Al año siguiente, 1966, aparecería como parte del volumen del propio Uslar: *Pasos y pasajeros*. Madrid: Taurus.]
- . (1990). *La visita en el tiempo*. Bogotá: Norma.

