

Cantaclaro

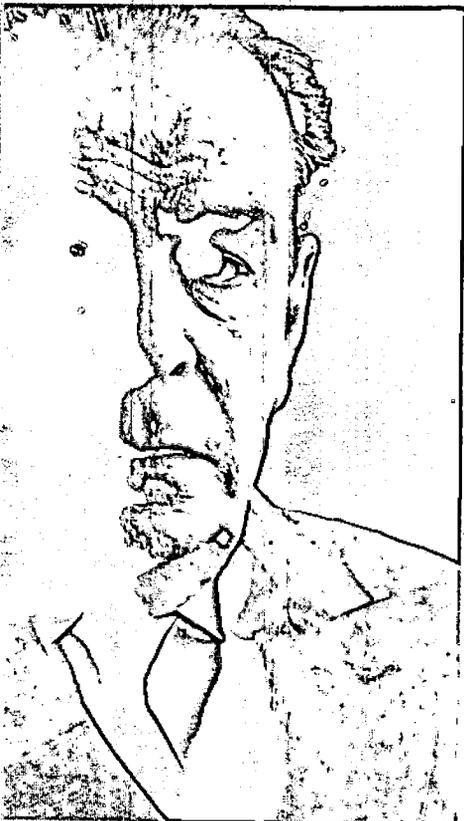
AMABLE LEYENDA, HISTORIA NECESARIA

Javier Lasarte

Suele presentarse *Cantaclaro* (1934), junto a *Doña Bárbara* (1929) y *Canaima* (1935), como obra mayor de Gallegos; suele prestarse también a la polémica. Para unos, inferior a las nombradas, irregular, de final abrupto y simplista, de personajes mal aprovechados; otros ven en *Cantaclaro* la novela más "poética" de Gallegos, aprecian un cambio en su trayectoria, aplauden su estructura irregular —errante como la copla de Florentino—, la escritura ganada por el misterio y la leyenda.

Uno de los primeros comentarios que merece la novela, puede leerse en una carta que Isaac J. Pardo escribe a Gallegos en 1935. Allí Pardo, al referirse a la figura de *Cantaclaro*, le reprocha lo tímido de su intento:

...parece (...) que Ud. conservase algún temor y le echa las culpas al Diablo. Me ha dicho Ud. que lo tomó de la leyenda y a la leyenda se lo devolvió. Ergo, tuvo miedo de quedarse con él (1).



Sin embargo también Pardo advierte un rasgo que ilustra la relativa novedad de *Cantaclaro* con respecto a la narrativa anterior de Gallegos, y que al mismo tiempo ofrece un atractivo especial para el lector de nuestros días:

Cantaclaro, inferior a Da. Bárbara, tiene sobre ésta el mérito de dejar inquieto al mogollón. Ni herencia gorda, ni caciques desaparecidos, ni Mr. Danger corrido, ni alambre de púas, ni amor triunfante. Insisto porque creo que la gran obra entre nosotros es sembrar la inquietud.

Asimismo, lecturas posteriores destacarán la ausencia de héroes y mensajes, el privilegio de sobrecogimientos y abismos —Liscano, por ejemplo—. Pero interesa rescatar aquí ese carácter abierto, "inquieto", porque en él reside buena parte de la proposición novelesca y porque en él se anuncia lo que será en *Canaima* una más plena apropiación y representación del mundo como mito.

En efecto, *Cantaclaro* es novela donde se borran las oposiciones, los contrastes gruesos y las soluciones unívocamente guiadas por la voz del narrador o puestas en boca de un protagonista en quien el lector puede depositar tranquilo su confianza. Por el contrario, la estructura de *Cantaclaro* reposa en nudos sucesivos de dualidades y ambivalencias que impiden a los personajes —y por ende al lector— construir una certeza sobre vidas y rumbos. Juan Crisóstomo Payara, Juan Parao, Rosángela y el propio *Cantaclaro*/Florentino; son figuras que nunca llegan a entregar un perfil definitivo. La novela se debate en una tensión entre el canto y la crónica, entre la dimensión ética o social y la mítica; todo puede ser y no ser simultáneamente. Realidad y ficción, razón y absurdo, mentira y verdad, leyenda e historia, son parejas que no se excluyen, pues coexisten y sobreviven agónicamente, arrojando inclusive la imagen dúplice del final de la novela, la de Martín Salcedo, a la busca de una nueva respuesta para la historia, y la de Florentino Coronado, ingresando para siempre al mundo de la leyenda. Lo que podría leerse como titubeo de aquel sólido y racionalista Gallegos, puede en-

tenderse —mejor— como ampliación de su forma de percibir la realidad venezolana o latinoamericana, como actualización de respuestas anteriores. Respuesta que se hace ahora bifronte, que no reniega del futuro, pero que intenta recuperar también, como *Cantaclaro*, los "pasos perdidos".

VOCES Y ESPACIOS, EXPLICACIONES Y MISTERIOS

La narración en *Cantaclaro*, como se dijo, se desenvuelve en una tensión permanente entre dos polos. La figura del narrador no es la misma de novelas previas de Gallegos. Mejor, digamos que es y no es. Es la misma cuando intenta acotar, explicar lo que sucede, cuando muestra su mirar ajeno y dibuja, con la bondad debida a la cosa exótica, la materia criolla, popular, y enuncia frases como: "Es superchería muy generalizada en el bajo pueblo venezolano..." (2), o "¡Negro bueno, pobre negro de mi pueblo venezolano que supiste ser refugio sufrido y rebelde al mismo tiempo!" (p. 364). Pero no es la misma cuando esa voz narrativa amplía el espacio y registro de la fábula, el cuento, el corrido, la copla, el refrán, el decir, porque implícitamente reconoce que esas otras voces —sea la de Florentino, Juan Belén o Tereso Coromoto— pueden tener tanto valor como la suya, porque no se siente ya tan segura de lo que antes eran certidumbres y se complace en escuchar al otro —que en este caso es un otro social y cultural—. Tampoco es el mismo narrador —ni el mismo autor— aquel que calla para que sean los personajes quienes expliquen a través de la razón o de la fábula, aquel que deja creer al lector en la aparición del "blanco" de Hato Viejo y nunca despeja la duda de si se trataba de Payara o era realmente un fantasma, o en la visita del extraño/Diablo a la casa de Tereso o en el alucinatorio encuentro de Mandinga y Florentino. Las sombras, las voces y misterios nunca llegan a despejarse de la novela; "A Florentino se lo llevó el diablo..."

Esta tensión entre la explicación y el misterio no designa otra cosa que dos diversas miradas culturales, la del caraque-



torben en la mente del llanero...

Es la lectura que Gallegos hace de ese llano/continente, de la figura transculturada del llanero/hombre americano. El maridaje de opuestos —presente ya en novelas anteriores de Gallegos bajo soluciones que apuntan a la idea de un mestizaje redentor— integra en **Cantaclaro** los más diversos niveles de su estructura; a diferencia de tentativas previas, lo que era antes salvación ahora es duda sistemática, dolorosa esperanza, insegura identidad.

MENTIRAS Y VERDADES DE LOS PERSONAJES

Cantaclaro es la novela del canto errante; pero el canto, que es la escritura misma, construye una identidad que se planta altanera en un principio como la copla de Florentino Quitapesares —“Cantaclaro me han llamado/ ¿quién se atreve a replicar?”—, ambiciosa como su búsqueda —“¡Ah, malhaya quien hallara / aquello que nadie busca!”—, identidad/proyecto que va deshaciéndose y negándose en la medida que transcurre la narración, hasta volverse entidad invisible:

*¡Ah, malhaya quien pudiera
con esta soga enlazar
al viento que se ha llevado
lo mejor de mi cantar!* (p. 365)

Esa identidad perseguida y esquiva no puede rellenarse con la papeleta del llanero, pues intenta más, significar y aprehender una totalidad, una red de mundos individuales y relaciones sociales, de imágenes de un presente histórico y características visiones retrospectivas. El andar de Florentino permite enlazar diversas historias y zonas de la realidad hasta completar un rompecabezas —a través del canto/escritura—, el de la Venezuela rural. El latifundista, el caudillo idealista —Payara— y el bárbaro —los Jaramillo—, el nuevo hombre práctico —José Luis, el positivista—, el hombre de presa —Buitrago—, el viejo guerrero —Juan Parao—, el campesino —Juan, el veguero—, son figuras que edifican la ilusión de un mundo social y que, de algún modo, no son nada nuevas en Gallegos. En este sentido, **Cantaclaro** se inscribe en el proyecto narrativo iniciado tiempo atrás, el de la comprensión de Venezuela. Sin embargo, la respuesta que se elabora en este 1934 toma distancia del pasado y rectifica, se amplía.

Una gran cantidad de personajes de **Cantaclaro** logran zafarse de prisiones emblemáticas; se debaten entre la mentira y la verdad en un fluir multiplicado de búsquedas de un ‘sí mismo’, del suce-

ño y del llanero, los universos del racionalismo y del pensar animista, mágico-mítico, del blanco y del transculturado. Personajes como Payara, Martín Salcedo o Rosángela pertenecen naturalmente al primero de esos mundos; Juan Parao, el profeta o Tereso, peonada y servidumbre, al segundo. **Cantaclaro** —hijo de latifundistas, pero representante del “alma llanera”— es el personaje en el que estos ámbitos se imbrican con mayor plenitud. Sin embargo, ninguna de estas figuras se encuadran en casillas estancas. Basta con pensar que **Cantaclaro**, creador de fábulas, creyente de diablos y aparecidos, en más de una oportunidad busca explicar racionalmente los misterios; que Payara, médico, heredero de la oligarquía tradicional —“señorial”—, confiesa a cada paso su inclinación por lo “supersticioso”; que Rosángela descubre nueva vida con un rayo o que Salcedo completa su aprendizaje con Juan, el veguero, y Juan Parao.

El espacio, el llano, es también una figura sobre la que se conforma esta encrucijada cultural. Es camino abierto y catástrofe, “mezcla absurda de transpa-

rencia suma y de misterio” (p. 39) —dice Salcedo—; presencia amenazante e incomprensible para el extraño y fuente de la que sus habitantes son trasuntos. Por otra parte, el llano es el “canto errante”, el recinto de la búsqueda mítica de **Cantaclaro**, pero también es el espacio del latifundio, de la rapacería de Buitrago, de la miseria de Juan, el veguero, y el desolado escenario siempre propicio al anuncio apocalíptico del profeta o a la revuelta justiciera de Juan Parao, para ser además mundo social. Una misma cosa múltiple.

De principio a fin de la novela, un enunciado se encarga de advertir el porqué de estas dualidades. La clave la entrega inicialmente el Caraqueño —“saber la verdad y a la vez creer lo absurdo” (p. 37)— y el narrador —aliado natural, congénere del estudiante— la recoge y hace suya doscientas páginas más tarde:

Porque todo esto, lo que pensaba Florentino y lo que otros decían, estaba sucediendo en aquel plano donde las dos explicaciones de un fenómeno, la racional y la absurda, pueden darse juntas y sin que se es-

sivo reconocimiento o la asunción de las máscaras que cada uno representa. Esa Venezuela imaginada por Gallegos se quita el disfraz. La asunción de la máscara conducirá a un viaje presidido por la locura inútil o la muerte; su reconocimiento llevará al personaje al desencanto, al vacío o al destierro. Así se advierte, por ejemplo, cómo la figura de Payara, el Diablo de Cunaviche, representante de la "buena" oligarquía y de escrupulosos valores éticos ve cómo fracasan las proyecciones de su ideal; la ciencia, el amor, la justicia no encuentran salida en la realidad porque Payara la desconoce y pretende sujetarla a sus modelos, mitificando el ideal. El hombre que ha sublimado sus pasiones en el escrúpulo moral finalmente se encuentra a sí mismo en el amor a medias incestuoso que siente por Rosángela y reconoce los sucesivos engaños de que ha sido compuesta la materia de su vida —"él mismo venía a resultar ensueño y como tal se sentía" (p. 199). Fracasa su único intento por asumir la verdad y Payara desaparece de la novela. Del mismo modo Rosángela —malograda heroína del amor— vive sus máscaras, la del amor peligroso y culpable por Payara y la de la ilusión del renacimiento ya en El Aposento, una y otra "aceptación irreflexiva de la mentira", "reiterada ficción" (p. 298) —reconoce la propia Rosángela—. Por su parte, José Luis, el positivista, se muestra lleno de dudas y desencantos al final de la novela, en una triste conversación que sostiene con la vieja vaca Terciopelo —imagen de su propia impotencia—. También Martín Salcedo reconoce la locura de su empresa, a la que califica de romántica —"¡Todos habíamos perdido el juicio! ¡Todos corríamos per-

turbados en pos de la sombra del caudillo muerto!" (p. 363).

Otros personajes optan por asumir la ficción como única alternativa de realidad. Sintomáticamente se trata de aquellos personajes que Gallegos suele llamar "pueblo venezolano". Es el caso de El Profeta, que con su palabra desvariada, a la vez fin de mundo y liberación, permite vislumbrar a otros la verdad que encierra su locura; de los peones —Juan Belén, Dimas, Tereso, otros— que sólo parecen cobrar vida en la noticia de algún aparecido, de alguna catástrofe, o en los cuentos de las reuniones y días de fiesta, nunca en lo cotidiano. Y sobre todo, es el caso de Juan Parao, personaje de las coplas de Florentino, feligrés del caudillo libertador, que emprende su última aventura para encontrar la muerte, honrando simultáneamente al Juan Parao de la ficción, a los personajes homéricos y al catire Páez —todos arquetipos del guerrero—, y denunciando asimismo la ausencia del héroe. No obstante estos personajes, por pertenecer a la estirpe trágica de Juan, el veguero, trascienden la consideración épica: la ilusión trágica es su única verdad posible.

Mentira y verdad, realidad y ficción, cultura blanca y criolla, latifundistas y campesinos, conforman el cuadro de una identidad, la del agotamiento de las respuestas. El caudillo se repliega sobre sí mismo y se refugia en Hato Viejo —Payara—, el alambre de púas de José Luis se revela impotente, la revuelta fracasa. Todos los personajes se diluyen o mueren y con ellos el llano del latifundio y la copla. Al final sólo permanecen dos fugaces presencias, las figuras de Florentino y Martín Salcedo.

Canto errante y empresa necesaria,

pasado y futuro, leyenda e historia son Florentino y Martín Salcedo. Al abrirse la novela Cantaciaro y el Caraqueño se encuentran; la pareja se reconoce de vuelta en los últimos momentos de la novela. Cantaciaro/Florentino, expresión y canto de su mundo, ha andado en su búsqueda azarosa un largo camino de desencuentros: ha caído para él la imagen del hombre fuerte y justo —Payara—, la del hombre positivo —José Luis—, la del héroe/guerrero popular —Juan Parao—. El mismo sólo ha sabido ser canción pero no acción; cuando lo intenta es ya demasiado tarde. Su única vida posible es ahora la que le ofrece la leyenda, no la realidad, pues su mundo ha muerto para la historia. El Diablo convierte la muerte de Florentino, el hombre, el cantador, en un arquetipo, símbolo de un mundo mítico que recorta sus alas para no ser explicación íntegra de la vida, sino noticia amable, cuento y pasaje de las fiestas, nostálgica leyenda.

Martín Salcedo ha fracasado en su intento de tomar el cielo por asalto, pero cree en la acción, en el curso constructivo de la historia, y por ello acometerá "otra empresa" nueva. Sólo que ya no podrá prescindir de Juan, el veguero, ni de Juan Parao. Ha aprendido. Mucho menos olvidará a aquel que lo inició en su aprendizaje de la realidad, en su comprensión de Venezuela, a Cantaciaro, cuando busque construir la historia necesaria.

(1) E. Subero (compilador), *Gallegos, materiales para el estudio de su vida y de su obra* (Caracas, Edics. Centauro, 1980), Tomo I, p. 102.

(2) *Cantaciaro* (Caracas, Monte Avila, 1977), p. 209. De aquí en adelante todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

Agradecemos a los que colaboran ...

- pagando pronto su suscripción
- haciendo una suscripción de apoyo (Bs. 200)
- regalando una suscripción a algún amigo
- informándonos de personas que ustedes crean que pueden estar interesadas en conocer nuestra revista y suscribirse a ella

revista  CENTRO GUMILLA