
ALFREDO ARMAS ALFONZO:
LA CUENCA DEL UNARE
COMO FICCION Y *PATRIA*

Milagros Mata Gil

Reconocimiento

Este trabajo de investigación se realizó bajo el patrocinio de la Fundación "Alfredo Armas Alfonzo"

*Al maestro José Antonio Abreu y al Dr. Esteban Araujo,
despojados ya de las investiduras del Poder, pero
conservando el respeto y la amistad de quienes sentimos
su apoyo.*

A Gustavo Arnstein, quien impulsó esta escritura.

Introducción

Este ensayo se propone, por una parte, destacar el esfuerzo de recuperación y rescate que reside en la intencionalidad *patriótica* de Alfredo Armas Alfonzo, en circunstancias tan graves y pesarasas que hacen cada vez más necesario buscar valores en la tradición y la historia para no dejar que las olas del naufragio arranquen incluso las raíces. Tal vez previendo tantos desastres y tanta angustia existencial, o interpretando hacia dónde apuntaban los signos de su propio acontecer histórico, Armas Alfonzo se propuso hacer de su obra una asunción territorial, a la vez que un reconocimiento de lo creado y fundado en el territorio. De esta manera constituyó una región literaria a partir de su vivencia personal de la Cuenca del Unare. Esta región seguramente no corresponde exactamente con lo que los geógrafos definirían, pues abarca regiones circundantes donde el amor, la melancolía, la adversidad y el gozo tuvieron su parte en la vida del hijo de Mercedes Alfonso. Por lo tanto, ha sido recreada y establecida mediante el artificio de la palabra: por la palabra sometida a la técnica poética, que es su nivel más alto, su función más esplendorosa. En ese sentido, este ensayo puede ser considerado, en una primera instancia, como un trabajo literario que quiere destacar algunos elementos de la obra del autor no sólo en cuanto a concepción estética, sino también en cuanto a noción ética. Por esta razón, tanto el proceso investigativo como la constitución escritural se condujeron de manera no tanto asistemática como subjetiva, fluyendo aquí y allá para abarcar los polos diversos de las preguntas iniciales.

Para su mejor comprensión, el trabajo fue dividido en dos partes: la primera es un acercamiento teórico a los conceptos de espacio y de patria, ambos igualmente elusivos a la definición concreta, a la visualización homogénea y que, por lo tanto, se abren en ramificaciones de interrogantes y en posibilidades alternas y a veces adversativas de interpretación dentro de esferas no muy frecuentadas por los investigadores. Hay un proceso de reflexión sobre el espacio que cobra real importancia a partir de los años 50 de este siglo. Pero la concepción *patria* no se halla involucrada en esa reflexión y más bien pertenece al campo de la antropología, de la sociología y de la teología. La segunda parte va delineando, por medio de la lectura de *EL OSARIO DE DIOS, ANGELACIONES* y *LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL*, el territorio geográfico y espiritual de lo que se llama en la obra de Armas Alfonzo Cuenca del

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

Unare. La idea es establecer los vínculos que unen la *ficción* narrativa con la asunción y fundación de un espacio que puede llamarse con justicia *patrio*, puesto que se construyó en base a un saber colectivo: una trasposición estética del mito genuino que da forma a la idea de patrialidad. Tanto para la primera como para la segunda parte, se consultó una bibliografía heterogénea, a veces inespecífica, que contribuyera a formar los juicios planteados. De cualquier manera, y para facilitar el trabajo de futuros investigadores, se hizo al final una relación de la bibliografía consultada, aceptando, eso sí, que sólo significa un segmento de lo que se podría consultar. Por lo demás, será un hecho afortunado que alguno de los lectores de este ensayo se sienta llamado a tratar con mayor profundidad y esmero éste o cualquier otro tema de la obra armasalfonziana.

Es importante señalar que la Fundación Alfredo Armas Alfonzo, conformada por la viuda, los hijos y un grupo de amigos entrañables del escritor, ha dirigido sus objetivos principales hacia la recuperación y divulgación de su obra. En este sentido, propicia la investigación que revele aspectos importantes de la concepción ética y estética de Armas Alfonzo en su obra publicada, y también que facilite la clasificación y ordenamiento del prolífico trabajo que dejara inédito. Esta indagación y este texto están dentro de ese propósito y cumplen de alguna manera parte de los objetivos de la Fundación.

Y hay que señalar que este texto surge desde la noche oscura del alma, impulsado por el otro amor: el de la autora de este ensayo por la obra de este escritor: por su entrega apasionada al oficio de escribir, que se refleja en el trabajo continuo que él desarrollara, siempre en progreso con respecto del resto de su obra, aunque retomara los temas, los personajes y los espacios para construir su cuerpo narrativo. Pero también por su actitud ante el mundo, llena de dignidad, autorrespeto y conciencia ética. No solamente eso, sino que, sin hacer concesiones que afectaran la potencia de su palabra o la elaboración de sus estructuras, Armas Alfonzo fue también un hombre político, que refleja el desgaste provocado en la *patria*, lo somete a revisión exhaustiva y elabora así un espacio no exento de subversión: de la subversión que implica proponer la recuperación del territorio, de las costumbres, de las tradiciones y aun de la lengua, para salvarnos de la acción corrosiva de los medios, que postulan y ejercitan la pérdida de las identidades en función de una aldea global, que, no cabe duda, será manejada por los países más poderosos.

Adicionalmente, es preciso expresar agradecimientos a Aída Ponce y Edda Armas, viuda e hija del escritor respectivamente, por toda la colaboración que

prestaron para la elaboración de trabajo. No se trata solamente del apoyo material sino de cierta corriente de afecto y de confianza que contribuyeron a formar el piso sedimentado sobre el cual se elevarían esta escritura y esta reflexión. Y quizá también sea necesario mencionar a los amigos innumerables que no vacilaron jamás en expresar su confianza y su aliento mientras esta escritura se trazaba como una fuerza de salvación mientras personalmente estaba perdiendo tantas cosas en el naufragio. Hubo momentos en los que, como Brausen, el personaje de Onetti, fue necesario escribir aunque fuera una frase diaria, para sobrevivir. No obstante eso, la escritura actuó como siempre: fundando un cosmos a partir de otro, o de la vida. Hoy, desde la pura luminosidad de los días: el sol resplandeciendo, los árboles con los renuevos de hojas y flores, las criaturas que pueblan el espacio transitando por él con gracia y libertad, a pesar de la muerte, aquel tiempo aparece como nimbado de un aura violeta: algo que remite en cierto modo a la penitencia y la necesidad. Y si no se borran esas líneas que parecen patéticas es porque es preciso para la minúscula historia, que ellas permanezcan.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

PÁGINA

iii

EL DESARROLLO DEL ESPACIO: LA TERRITORIALIDAD DE LA CUENCA DEL UNARE.

Notas para una poética del espacio

I.

La totalidad del espacio como elemento epistemológico de cada hombre no se compone de fundamentos ya dados, sino que se construye a partir de experiencias y objetos que ocupan un ámbito en determinadas circunstancias y que son asumidos por los individuos desde sus particulares experiencias. Por lo tanto, para afianzar una poética del espacio, hay que retroceder hasta los cimientos escriturales que le dan origen al concepto, es decir: los puntos, las líneas, sus entrecruzamientos y convergencias y los desplazamientos de los elementos dentro del ámbito espacial. Esto, asumiendo como concepto básico de espacio aquel que lo señala como lugar, es decir, como una extensión donde se realiza la duración.

El concepto del espacio abarca la naturaleza de la exterioridad en general, esto es, de aquello que hace posible la relación extrínseca entre los objetos y los seres que pueblan esa exterioridad. Einstein, en el prefacio a un histórico libro de Max Jammer, *CONCEPTS OF SPACE*, publicado en 1954, ha distinguido dos teorías fundamentales: la del espacio como lugar y la del espacio como recipiente. Estas corresponden a las vertientes más antiguas de pensamiento en torno al concepto. El espacio como lugar diseña la posición de un cuerpo entre los demás cuerpos. Aristóteles lo define como *el límite inmóvil que abraza un cuerpo*. Esta teoría prevaleció en la Antigüedad y fue aceptada durante toda la Edad Media, inclusive por los pensadores adversarios de Aristóteles. En el Renacimiento fue replanteada por Campanella y en esa misma línea, aceptada posteriormente por Descartes. Este explicaba: *Si decimos que una cosa está en un determinado lugar, queremos decir tan sólo que está situada de una manera determinada con respecto a otras cosas; pero si agregamos que ocupa un*

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

determinado espacio, o un cierto lugar, entendemos que posee un tamaño y una figura tales que pueden llenarlo exactamente.

En este sentido, Descartes excluía la posibilidad del vacío, tal como la excluyó Spinoza, basándose en el mismo principio. A su vez, Leibniz defendió esta concepción contra Newton y los newtonianos, reivindicadores del vacío. Sólo que Leibniz fue más profundo en su planteamiento y especificó la noción de orden y de relaciones entre los elementos que ocupan el espacio. Él se expresó de esta manera: *Yo considero al espacio como algo puramente relativo, del mismo modo que el tiempo, o sea, como un orden de las coexistencias, tal como el tiempo es un orden de las sucesiones. Ya que el espacio señala, en términos de posibilidad, un orden de cosas que existen al mismo tiempo, en cuanto a que existen en conjuntos, sin entrar a discutir los modos de existir.*

La definición de Leibniz fue adoptada por otros pensadores, como Wolff y Baumgarten. Kant mismo la defiende en sus primeros escritos, aunque después la replantea por considerarla insuficiente, expresándola en estos términos: *La región no consiste en la relación de una cosa con otra en el espacio (lo que propiamente constituye el concepto de posición) sino en la relación sistemática de esas posiciones con el espacio cósmico absoluto.* Heidegger defiende enérgicamente esta postura, y afirma que *ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio, pero la realidad humana es espacial en su naturaleza.* Y es espacial porque, en su ser en el mundo, en sus vínculos con las cosas, la realidad humana está dominada por las relaciones cercanía/lejanía, bien sean éstas objetivas o subjetivas, o sea, la realidad es un conjunto de relaciones espaciales posibles que la intuición formal del espacio descubre como el espacio puro, en una serie gradual que va desde la morfología de las figuras espaciales pasando por el análisis del sitio y hasta la ciencia puramente métrica del espacio. Einstein retoma esa teoría y la hace prevalecer desde la física contemporánea. Él dice: *Nuestro espacio físico, tal como lo concebimos para el trámite de los objetos y sus movimientos, posee tres dimensiones, y las posiciones están caracterizadas entonces por tres números. Pero el instante en que el espacio se verifica (intuitiva o racionalmente) es el cuarto número. Por lo tanto, el mundo de los hechos constituye un continuo cuatridimensional.*

En este concepto la novedad parece ser la adición de la coordenada temporal a las coordenadas con las que Descartes definió el espacio mismo. Pero en la relatividad general el abandono de todo concepto tradicional es más radical: implica la abolición de sistemas de referencia rígidos, el uso de criterios que conciben el

espacio como un campo total donde coexisten las variaciones en la densidad de la materia y de la energía y apunta hacia una extensión del espacio como atributo cósmico.ⁱ

Por lo demás, dentro de esta concepción, todo espacio está constituido mediante el mismo modelo: espacio sensible, espacio matemático, espacio metafísico: todo es reflejo de una unidad universal que emparenta con los arquetipos. Así, pues, reconocida de entrada para todo el universo una semejanza originaria, eso implica que no hay diferencias radicales entre lo que una cosa es y el lugar donde se encuentra y que, por el contrario, hay entre ellas nexos íntimos perfectamente identificables.

Toda esta reflexión lleva a reconsiderar la distinción usual entre el espacio interior y el espacio exterior, porque para efectos de esta reflexión, los conceptos de interior y exterior son factores que influyen en la interpretación global del trabajo. Vale decir que en este sentido se admite tal distinción dentro del concepto de espacio como lugar *relativo*, y a partir de la existencia de un espacio integral, que es espacio vivido. Citando a Arturo Ardao: *El proceso afectivo, el volitivo y el intelectivo, acontecen tanto como el proceso perceptivo sobre el soporte de un organismo que no sólo está en el espacio, sino que es espacial él mismo. De ahí deriva imperiosamente el aquí de lo psíquico, que no consiste, sin embargo, en el mero aquí de los procesos fisiológicos u orgánicos respectivos, aunque estos constituyan su inevitable supuesto. Lo psíquico en cuanto tal posee siempre un aquí, porque es intrínsecamente espacio vivido.*ⁱⁱ

En otros términos, se trata de esclarecer, con miras a visualizar las bases de una poética, que el espacio vivido (que es la fuente) es inmensurable e incuantificable, aun cuando en el tratamiento poético se le puedan colocar coordenadas, y lo es por la única causa de estar inserto en la psique del que lo crea. De cualquier manera, la situación vital, psíquica, espiritual, histórica, social, cultural, ética, política y aun estética de cualquier individuo es, en primer lugar, una situación en el espacio que incluye el cuerpo entero con sus músculos, sus vísceras y sus centros nerviosos y el sitio planetario: *el territorio donde el cuerpo se desplaza o se emplaza*. Entre cuerpo y territorio hay una distancia ontológica, y el puente que se tienda entre ambos extremos es la posibilidad de entender con claridad los espejismos y las realidades que se producen en la conciencia.

El lugar interior tiene que ver con el lugar exterior en cuanto ambos lo son de objetos reales. Son marcas identificadoras de la ocupación del cuerpo y su territorialidad externa o íntima. El espacio exterior es sitio de relaciones, mediante las cuales se conforman sistemas espaciales particulares, en virtud de la distinta disposición de los objetos y los seres que perciba cada individuo. El espacio interior es un modo determinado de ser en el espacio exterior. En otros términos, es el modo como un individuo encuentra, vive, experimenta e interpreta el espacio exterior. Esto incluye la conformación de ecosistemas espirituales y humanos: lo que Swedenborg llamaba la Arcana coelestia. La armonización y complementariedad de las definiciones-límite incluye la concepción de un espacio único donde se organicen y se inter-relacionen todas las demás perspectivas: es el espacio que se es, del que hablaba Rilke y que siempre está en correlación con el espacio que se siente, aunque lo que se sienta sea sólo la extensión en la cual el espacio íntimo se transmuta en otra exterioridad y otro paisaje: el que se expresa por medio de la palabra.

Todo espacio que se crea en el texto es, necesariamente, una traducción del espacio exterior, que pasa por el lenguaje que aporta la vivencia, la interiorización, de tal espacio. Esto podría conducir a otra distinción: la del espacio del texto y el espacio del contexto: la del espacio que surge de la invocación del espacio vivido del demiurgo y su concreción en palabras y el espacio de donde es sacado, como de una cantera, el espacio vivido. Cuando Rilke exalta el canto de Orfeo, lo que exalta es el principio básico que anima dicho canto: la disolución del cantor en la voz que emite. En realidad, sólo Rilke da a la figura órfica una potencialidad tal que expresa: *No sabe dónde termina la trama verbal y dónde comienza el espacio*. Esta ambigüedad rilkeana se transmitirá luego a la teoría literaria: Orfeo no es el Ángel: ése que en la transformación se realiza, sino que es un actor de metamorfosis por medio del cual una estructura de palabras que pueden o no tener unidad y sentido gramaticales, se convierten en texto literario. Orfeo es el texto. Por otra parte, y siguiendo aún la concepción rilkeana, Orfeo no es inmortal, sino que por el contrario, posee una mortalidad secuenciada y eterna que se emparenta muy de cerca con la transmortalidad, y su acción de morir erosionadamente se relaciona directamente con la idea y el acto de la creación. Si la tarea del arte es convertir, por medio de un acto metamórfico, lo invisible en visible: el espacio que se es íntimamente en espacio que se es estéticamente y, por lo tanto, colectivamente, el acto órfico adquiere un estadio de potencia admirable. Crear un espacio por medio del frágil don de la palabra es ingresar en un lugar ontológico y epistemológico que no es cuantificable, desplazando la intimidad básica. Crear un espacio es establecerse en un punto desde

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

el cual la palabra que crea tiene que ser oída y resonar, para convertir el espacio íntimo en el movimiento mismo de la palabra dentro del texto. En este caso, el espacio es el texto: espacio vivido, al igual que, en otros términos, tiempo vivido: Al decir de Blanchot: *El espacio donde todo retorna al ser profundo, donde hay paisaje absoluto entre los dos dominios, donde todo muere, pero donde la muerte es la sabia compañera de la vida, donde el espanto es éxtasis, donde la celebración se lamenta y la lamentación glorifica, el espacio mismo hacia el cual se "precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y verdadera", el espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfosis, es el espacio del texto, el espacio órfico al que sin duda el poeta no tiene acceso, donde no puede penetrar más que para desaparecer, que sólo alcanza unido a la intimidad del desgarramiento que hace de él una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen.* ⁱⁱⁱ

En el desgarramiento planteado por Blanchot (que es el mismo desgarramiento órfico) está resumida la condición de una poética del espacio: sólo desmembrando la intimidad es factible dejar de ser para transformar el sacrificio en un texto legible. El escritor siempre es un pre-texto, no importa la importancia íntima que sienta hacia su condición: su función es desaparecer cuando aparece el texto, y, en el caso del espacio, diluirse en ese espacio creado, más allá de lo vivido y de lo exterior, más allá de las coordenadas geométricas y de las especulaciones de los físicos: diluirse en un espacio que es el texto y que conforma no sólo una territorialidad, sino también un término metafísico: una noción para entender el mundo y las raíces por las cuales en él se está y se permanece.

II.

Hay instantes en los que se abuelen las fronteras entre percepción, intuición y razón y se produce lo que se llama *experiencia metafísica*. Entonces, se quiebran los linderos entre el yo individual y el ser colectivo. Las sensaciones permanecen. Sólo que la mente se transforma en una especie de encrucijada cósmica: íntegra, permitiendo que surjan y se disipen las imágenes, frescas y limpias de cualquier comentario explicativo o razonamiento. Desde este punto de vista, todo espacio que se va develando es un espacio metafísico. El reverso de esta sensación metafísica es esa obstinación que se detiene a examinar los objetos, ese aferramiento a las sensaciones, ese anhelo de encontrar respuestas para todas las preguntas que van surgiendo del exacerbado examen de las cosas y sus relaciones que se podría llamar *neurosis epistemológica*. Todo el espacio es pasado por un tamiz, liberado de su

espontaneidad. Cada imagen es minuciosamente captada y analizada, arrastrada hacia el centro de la conciencia. La asunción neurótica^{iv} del mundo vuelve al individuo vulnerable a las sensaciones y evoluciones exteriores: como es una manera de la disfunción, es una de las vías de la multiplicidad, pero, sobre todo, concibe el espacio como algo ajeno y exterior, a diferencia de la percepción metafísica, para la cual el espacio es propio e íntimo.

El espacio poético neuróticamente asumido está, como cualquier otro texto, hecho de palabras, pero su intención es el deseo de aprehender la fugacidad, vencer el enajenamiento y aferrarse al sentimiento de vida que transcurre no tan insensible: es un espacio que exige una verdad límite para afirmarse como verdad humana. La tarea del escritor es la del mediador: su destino es exponerse a la fuerza de lo indeterminado y a la neta violencia de la realidad, y sostenerla valientemente, imponiendo sus reservas creadoras a la composición de un texto. Expresar las cosas es su tarea fundamental, pero expresarlas de manera tal que la palabra excluya lo finito y el desgaste. Por una u otra vía: por la asunción metafísica o la neurastenia epistemológica, el espacio se convierte entonces en algo que se abre, que se transmuta desde lo invisible o indefinido hacia lo visible y definido: fijado en el mundo. Pero también puede convertirse, la palabra vuelta hacia lo más interior del poeta, en espacio cerrado cuya intimidad apenas si consume rítmicamente lo que hay dentro de sí para llevar la llama hacia el núcleo más profundo. En líneas generales, el espacio metafísicamente asumido es la inversión de un movimiento originario, al decir de Bergson: es la distensión de una tensión, la detención de un flujo: el espacio se congela dentro de la percepción individual, convirtiéndose en duración pura y pura conciencia. Pero las descripciones minuciosas, la acumulación de datos, el establecimiento de un territorio cuidadosamente dibujado, descrito, justificado, historiado y explicado, también tienden a la congelación de la imagen básica, y, de alguna profunda manera, tiende hacia una regionalización densa de las coexistencias y de la duración.

Espacio y ficción narrativa:

Antecedentes en la literatura venezolana.

Desde el siglo XIX hasta el galleguismo

Al principio, en ese primer e irregular período que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, la consideración espacial en la narrativa venezolana osciló entre la adopción de modelos foráneos o la exotización del paisaje propio, como formas de asunción románticas, hasta la conformación del escenario (la escenografía, mejor dicho) de las novelas criollistas y modernistas que se escribieron en esa época.

Hay que mencionar, por su carácter notoriamente revolucionario, el caso de la proclama poética de Andrés Bello, en la *SILVA A LA AGRICULTURA DE LA ZONA TÓRRIDA*. La proposición de Bello es un hecho altamente político: mediante este poema y apenas culminadas las guerras independentistas, él estaba proponiendo una apertura hacia la posibilidad de obtener productos estéticos a partir del propio contexto existencial y cultural de América, en lugar de buscarlos en las fuentes metropolitanas. Posteriormente, un agudo pensador como Juan Vicente González retomó el planteamiento y lo desarrolló dentro del marco del impulso de la constitución de una nación propia, incluso asumiendo las vinculaciones con otras naciones del mismo origen. En esa época, no resultaba inusual que los escritores desconocieran sus paisajes: formados dentro de una estructura de pensamiento, y dentro de una clase social que privilegiaba lo europeo por encima de lo local, ellos respondían a criterios que, si bien estaban en la línea de la forjación de una nacionalidad real, y de una cultura nacional sobre la cual sustentarse, no podían elaborarse más que refiriéndolos a modelos extranjeros. En primer lugar, se conocía muy poco sobre las regiones que configuraban el propio país, y las vías de acceso a esas regiones eran desalentadoramente peligrosas y arduas. En segundo lugar, la *verdadera cultura nacional*, aquella que se sustentaba de tradiciones orales, música, danza, dialectos, aportes indígenas y africanos muy poderosos, así como sincretismos, más bien mestizajes, que se producían entre las diferentes culturas que habían formado la americanidad o se daba en la periferia de las ciudades o en el

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

campo abierto y alejado de las mismas, pero entre gente que no era intelectual ni tenía las posibilidades de insurgir conscientemente en el medio intelectual vigente. Es decir, existía una cultura propia y una identidad en evolución, con elementos mestizados, con la conservación de algunos cimientos autóctonos, pero existía en las zonas que menos conocían los intelectuales. En tercer lugar, cuando el escritor o el intelectual se proponía la tarea de explorar ese acervo cultural tradicional y existente más allá de sus alcances cotidianos, encontraba que los practicantes, gente del pueblo, eran diferentes de lo que establecía el ideal romántico: eran personas rudas, en su mayor parte analfabetas, explotadas cruelmente y con un sentido de resentimiento y aislamiento de clase que impedía o, por lo menos dificultaba, cualquier intento de aproximación. La mayoría de los escritores e intelectuales pertenecía aún a las clases superiores o medias: casi todos eran blancos y muchos descendían de familias de terratenientes, acostumbrados a considerar al pueblo llano como una horda de subalternos. Entonces los problemas de comunicación no eran sólo externos y viales, sino también internos y lingüísticos. De aquí que la asunción espacial, la descripción del espacio donde transcurría la historia narrada, estuviera fuertemente determinada por las inaccesibilidades que trazaban los conflictos económicos, sociales y raciales. Ante ellos, la evasión y la invención parecían ser los senderos más fáciles.

A principios del siglo XX, el arielismo propició una fuerte conciencia de latinoamericanidad que se consolidó frente a los procesos expansivos de la América anglosajona, específicamente de los Estados Unidos. Esta conciencia se vio complementada con la idea del intelectual como referencia moral y política de una época que buscaba un camino hacia el progreso. Las ideas positivistas fueron durante un tiempo, en realidad desde la segunda mitad del siglo XIX, defendidas como posibilidades ciertas de obtener ese progreso, pero, asumidas por tiranos ineficaces e incapaces los ideólogos positivistas de conseguir verdaderas reformas estructurales, fueron paulatinamente sustituidas por un humanismo latinoamericano planteado por pensadores imbuidos en el pensamiento de Rodó, cuya obra --ARIEL-- concebida en 1898, fue publicada en 1900, e inmediatamente expandida y discutida en diversos cenáculos intelectuales de América Latina, sobre todo en el Ateneo de la Juventud (1909-1914), que desde México organizó una intensa discusión continental.^v Además de Rodó, otros importantes pensadores que respaldaron estas ideas fueron Francisco García Calderón, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, entre otros.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

El arielismo, al insistir en el poder de los ideales y las ideas para producir transformaciones sociales, políticas y económicas importantes, contribuyó a reevaluar las potencialidades de la educación. Los intelectuales se sintieron comprometidos a proponer y defender modelos educativos que dieran consistencia cultural a las masas. Por otra parte, el arielismo también proponía una unidad de las naciones latinoamericanas, separadas artificialmente después de la independencia, de manera tal que dicha unidad sirviera de oposición sólida y coherente a la América anglosajona. Esto se basaba en la consideración de que América Latina constituía un todo cultural, con tradiciones, lengua y costumbres similares y que las divisiones nacionales eran solamente circunstancias políticas, estimuladas por las naciones poderosas, a las cuales no les interesaría una integración de los países latinoamericanos. Desde este punto de vista, la posibilidad de tal integración tuvo una amplia difusión e influencia sobre los intelectuales y escritores de esa época. Por otra parte, se consideraba importante que la literatura y el arte sirvieran a los fines educativos de la gente tanto como a la defensa de la cultura regional. Todos estos planteamientos fueron reforzados por el triunfo de la Revolución Mexicana, en 1910, y los esfuerzos de Vasconcelos para poner en práctica la teoría sostenida, y también por el decaimiento del prestigio del modelo europeo, debido a la grosera materialidad político-económica de la I Guerra Mundial y a lo que se consideraba triunfo del "idealismo", con la Revolución Rusa de 1917. Literariamente, la corriente que asumió y condujo todas esas ideas fue el Criollismo, esa ambición de construir un espacio y una historia (una nación, un país) usando los elementos ya dados, conformados por la sedimentación de los eventos acontecidos desde la llegada del Conquistador y que se manifestaban en el cúmulo de hechos de lenguaje, mitos, leyendas y tradiciones. Varios diversos elementos se conjugan y estimulan el crecimiento de esta vía interpretativa: el Romanticismo y el Costumbrismo de netas raíces españolas, entre otras.

Bajo este cúmulo de ideas, apareció Rómulo Gallegos en el panorama novelístico venezolano. A menudo la crítica y la historiografía literaria presentan a Gallegos como si fuera un fenómeno aislado, que nada debiera a sus antecesores, tales como Manuel Vicente Romero García o Manuel Díaz Rodríguez o incluso José Rafael Pocaterra, y como si paralelamente a la construcción de su obra, otros novelistas como Teresa de La Parra y Enrique Bernardo Núñez, por citar solamente esos, no estuvieran realizando también importantes trabajos en la consolidación de un sistema novelesco. Lo cierto es que Gallegos, independientemente de estas consideraciones, desarrolló y fortaleció un modelo literario que era, en ese instante,

común a otros lugares latinoamericanos, como era el modelo regionalista, trasposición del naturalismo-realista fuertemente influido por los aportes del arielismo. En ese modelo, el espacio protagónico agosta la vida del hombre, asfixia y/o condiciona de manera abrumante sus actos en la historia. En realidad, Gallegos es lo que podríamos llamar un autor de Fundación, y por eso mismo, es un autor que interpreta su realidad y usa el texto literario como instrumento de lucha política (porque ésta era la tendencia de la época y porque durante muchos años, aún hoy, el escritor latinoamericano se ha visto forzado a ser la conciencia social de su tiempo). Por otra parte, Gallegos fomenta el conflicto, no entre Civilización y Barbarie, sino entre la vitalidad de la naturaleza (y el espacio) y la vitalidad del hombre (tan frágil y relativa: tan apegada al tiempo). Es decir, las coordenadas einstenianas que sustentan el universo están en desequilibrio dentro de la obra gallegueana: porque se obvia el transcurso del tiempo y la vivencialidad del día en beneficio del desgaste que el espacio produce sobre la vida del hombre. Por supuesto, el éxito internacional de Gallegos y las circunstancias políticas que prevalecieron durante los años que van de los 30 a los 50, favorecieron la adopción generalizada del pronunciamiento narrativo gallegueano. En otros términos: es el espacio extenso y objetivo el que resuena en esa obra como una onda expansiva y devastadora que elimina la intensividad de la condición del hombre.

Pero sería injusto dejar de mencionar que mientras Gallegos desarrollaba ese hiper-espacialismo regional se estaba afianzando una novelística que rescataba lo que se podría llamar *el espacio* intenso e interior. En Teresa de La Parra la concepción espacial conduce a un rescate, en primer término, de lo que se podría llamar la épica de la cotidianidad: esa formulación del espacio de la casa como escenario de la vida doméstica o como reino de los recuerdos, espacialidad que encierra no solamente una queja, una protesta, por los tiempos que se fueron y los Paraísos que se perdieron, sino que va sacando del deterioro que es el olvido un ámbito sumamente íntimo. Ese es exactamente el espacio que Bergson llama vivido. Las relaciones entre espacio y subjetividad resultan en este caso muy diferentes de las que existen entre espacio y objetividad. El espacio real no se confunde con la extensión narrativa, sino que ambos son elementos solidarios que tienden hacia un mismo fin. En el instante donde se elabora el milagro simbólico de la historia narrada actúa el lector: sólo él es capaz de captar el movimiento, la inteligencia, el tiempo, en toda su fluencia natural. El espacio así tratado no sólo no es ajeno y hostil a la vida del hombre sino que tiene en ésta uno de sus más importantes eslabones ontológicos.

En realidad, hasta mediados del siglo XX, la tendencia regionalista en la narrativa venezolana era prácticamente absoluta, al punto de que la crítica y el público ignoraban trabajos como los de Enrique Bernardo Núñez y Julio Garmendia porque no cumplían con los requisitos del modelo nacionalmente aceptado como "correcto". El caso del tratamiento del espacio en estos dos autores es muy particular: Núñez, quien dedicó gran parte de su esfuerzo a la crónica más que a la narrativa, produjo dos textos espacialmente asfixiantes: CUBAGUA y LA GALERA DE TIBERIO. Sobre todo la primera novela posee un gran virtuosismo formal: la construcción se ajusta a los planteamientos de Bergson: el juego de los ejes tiempo/espacio es seguro y arriesgado: el espacio deja de ser protagonista absoluto (sin dejar de serlo en forma relativa y/o paralela) y produce una sensación de redundancia semántica que se acerca a eso que Heidegger llamaba *estar en*. Tanto el símbolo como la ilusión se distinguen de la realidad en medio de ese ámbito narrativo, pero en el primer caso la distinción es lógica y, en el segundo caso, es psicológica. De ahí que la razón sea la facultad cognoscitiva por virtud de la cual la abstracción se transforma en espacio simbólico: nada que ver con la descripción galleguena: aquella asunción verbal del espacio para el vencimiento de su ajenidad, nada que ver tampoco con el espacio íntimo y subjetivo de Teresa de La Parra, nada de ilusión psicológica, pero tampoco nada de conceptualización ni de justificaciones de la realidad dada. Del espacio así tratado emana el tiempo, pero no separado (ni separable) de él. La localización es rigurosamente dependiente de la temporalidad de los instantes, de su transcurso, y, en medio de ella, las coordenadas que delimitan el espacio permiten que éste sea reconocible, determinado como el soporte real de un fenómeno intuitivo.

En cuanto a Julio Garmendia, él fundamentalmente produce un espacio donde se rompen las coordenadas perceptivas entre la razón y la intuición: entre la vigilia y el sueño. La deliberada confusión deriva hacia una también deliberada identificación entre uno y otro aspecto. Este dualismo de contrarios tan acentuados se encuentra hoy más que nunca operante en esa tierra de nadie que hay entre la epistemología y la locura: con obstinación hunde sus raíces en la conciencia natural del hombre: Julio Garmendia es uno de los pioneros latinoamericanos de la literatura fantástica, pero no posee la exclusividad de la tradición: su inteligencia fuerza el ámbito subjetivo de sus relatos: una arruinada tienda, el cuarto de una pensión, un hotel abandonado donde individuos desahuciados de la vida, atenedos al síndrome de la soledad, dejan resbalar sus ilusiones como si fueran los granos de un reloj de arena. El rescate del diseño de ese mundo se fue transmutando posteriormente en la marca de estilo de aquellos a quienes les pesaban los desengaños.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

Por otra parte, en el Guillermo Meneses que rompe con la tradición gallegueana se encuentran de pronto los mismos espacios opresivos que en Garmendia, en el sentido de la sordidez, de la soledad y también de lo urbano. Sin hablar de su referenciado relato LA MANO JUNTO AL MURO, la novela EL FALSO CUADERNO DE NARCISO ESPEJO abre un muy evidente territorio simbolista, no en tanto que meteorización del espacio, sino en cuanto al planteamiento de un espacio que no es ya protagonista, ni tampoco telón de fondo de las acciones, sino que aparece como sitio de las acciones de la narración, en el sentido aristotélico del término, es decir: espacio como lo que envuelve los cuerpos. Esta revisión del concepto espacial se produce también por factores contextuales muy importantes: en primer lugar, el abandono del medio rural por grandes contingentes humanos que a partir de la segunda mitad de los 50, y en forma ininterrumpida, se incorporaron a las ciudades donde había actividad comercial e industrial, llevando consigo todos sus elementos culturales, que entraron en conflicto con la cultura urbana y debido a ello se produjeron alienaciones, desarraigos y angustias. El otro factor está influido por el proceso de apertura hacia la cultura universal, de nuevas fórmulas estéticas (en literatura y en artes plásticas, sobre todo), que se estuvo produciendo en el país en esa fecha.

Meneses se vincula al descubrimiento del espacio urbano: espacio de la ciudad recién creada, aún muy tocada por su naturaleza rural, pretensiosa y torpe, destructiva y destructora. El hombre enfrentado a esa ciudad que no puede entender bajo los tradicionales códigos de su ruralidad se expande agresivamente, levanta barreras defensivas. La soledad es una armadura contra el dolor, pero también es el antídoto ante el veneno del fracaso. El espacio menesiano implica una asunción neurótica. El continuador de esta tradición, Salvador Garmendia, lleva a extremos desgarradores esa asunción: la incomunicación y la eficacia destructora de un espacio descrito en forma tan cuidadosa y precisa que aterra. No hay casi movimiento sino una disfuncionalidad, un desajuste, una búsqueda condenada al fracaso. En su raíz más profunda, este espacio oculta el mismo germen de violencia del regionalismo: la voz subterránea y salvaje del desarraigo. El hombre desea controlar su ámbito para salvaguardar su sanidad mental tanto como su piso espiritual. Sin embargo, el orden así alcanzado es sólo apariencia. El conflicto es permanente y nada se posee. Una novela como LOS PEQUEÑOS SERES, por ejemplo, deja entrever cómo la ciudad que jerarquiza y dispone, va degradando al individuo que la enfrenta. Ciertamente, ya no es el río, ya no es la selva, ni la infinita llanura el elemento devorador de la condición humana: ahora es la burocracia, el reloj de oficina, la gris circunstancia de la vida

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

doméstica, la estrechez de las calles y las implicaciones culturales que van *descontruyendo lo que fue*.

Tiempo y espacio en Armas Alfonzo

Alfredo Armas Alfonzo es un caso distinto. Su obra fue construida con el permanente aporte de una visión y de unos hechos transcurridos dentro de las fronteras cada vez más delineadas de un territorio específico. Sus primeros libros lo son de relatos. Posteriormente, junto con los relatos propiamente dichos, él elabora fragmentos más o menos breves, yuxtapuestos dentro de cuerpos narrativos individuales. En esos términos, la crítica lo considera como cuentista. No obstante eso, el conjunto de su obra: la reunión de todos los significados y los segmentos narrativos, convierten el cuerpo de su trabajo en una gran novela hecha de fragmentos, que en tanto epopeya, transcurre en la Cuenca del Unare.

Armas Alfonzo se inserta dentro de la veta criollista tradicional, y pudiera vincularse específicamente al ritmo de la tradición gallegueana. Sin embargo, va asumiendo una visión distinta tanto en el uso del lenguaje como en el tratamiento estilístico de la estructura, a la vez que plantea que el rescate del espacio es, a la vez, el rescate del tiempo: no hay predominio del uno sobre el otro, sino que ambos permanecen en equilibrio, definiéndose como pareja de conceptos. Tampoco hay en el trabajo de esa espacialidad intenciones abiertamente políticas: la escritura se abre espontáneamente hacia la captación de algo que está allí, rilkeana, órfica, metafísicamente, y lo transforma en un texto nítido y esclarecedor de un paisaje absolutamente local y, en forma paradójica, profundamente universal, puesto que es mítico y cósmico. En obras como *EL OSARIO DE DIOS* (1969), *ANGELACIONES* (1979) Y *LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL* (1990), hay una noción del espacio vivido/tiempo vivido que da base fundamental a una historia que podemos llamar desprejuiciadamente, *patria*.

En realidad, el espacio de Armas Alfonzo, las descripciones de ese espacio donde usa las voces regionales con una energía y una poesía estilísticas que refuerzan el sentido de la evocación, pertenecen al campo de las recuperaciones existenciales. El crea una saga familiar que se remonta a los días de la Guerra Federal. Héroe cuya memoria persiste en las criptas de templos coloniales. Biografías municipales, cuentos echados bajo el alero de pulperías pueblerinas. Nombres de lugares, de flora y fauna, de dulces e instrumentos, de trajes y fantasmas que se han ido perdiendo, al igual que la continuidad del *ethos* tradicional del país, desde hace tres cuartos de

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

siglo. Son los suyos relatos referidos, como en Faulkner, a un territorio personal y vivido: en este caso la Cuenca del río Unare, recreada, reformulada por una voluntad que Fernando Aínsa llamaría de fundador, pero más cercanos al tono irónico y elegíaco de Edgard Lee Master. En esas condiciones, el pasado, la estirpe y la tradición son fundamentos de todo el concepto del espacio: es la representación estético-literaria de los recuerdos y del sentimiento humano de la estirpe, de la familia, de la infancia y de las regiones donde esos valores tienen su asiento.

Vista desde ese punto de vista, la técnica usada por Armas Alfonzo para la asunción del paisaje no es solamente una forma de composición estética, sino que funciona como una epistemología. Ciertamente, su creación se corresponde con una época en la literatura venezolana en la que se están asumiendo nuevas técnicas. En efecto, después de la caída de la dictadura, en 1958, hay una apertura general no solamente a las influencias de la literatura francesa, sino también al conocimiento de autores como Aldous Huxley, Virginia Woolf, André Gide, Franz Kafka, James Joyce, T.S. Eliot, y también William Faulkner, Ernest Hemingway, Thomas Wolfe, Carson McCullers, Truman Capote, así como de latinoamericanos como Juan Carlos Onetti, José Donoso, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, entre otros. La asimilación de estas lecturas y de las propuestas técnicas que ellas planteaban presentó a los escritores venezolanos de este período la necesidad de reconvertir el lenguaje: en un caso como el de la escritura de Armas Alfonzo se da con mayor fluidez el planteamiento barroco de Alejo Carpentier: el espacio se construye sobre una base primordial de nombres y los nombres son referencias en sí y no remiten a ningún glosario, así como los adjetivos funcionan como iluminadores del nombre y no como explicaciones o justificaciones, de manera tal que nombres/palabras/espacio/tiempo e intencionalidad son todos elementos constituyentes de un mismo conjunto estético cuya raíz ética se irá desarrollando en el transcurso de este ensayo.

El espacio de Armas Alfonzo como esfuerzo ontológico para recuperar la patria.

Para un acercamiento al concepto de patria.

Si el espacio es en cada hombre, la patria es el espacio por excelencia: es el territorio al que el hombre pertenece y por medio del cual le es posible reclamar su identidad sobre la tierra. ¿¿Qué es la patria? Concepto difícil y eludido, podría ser considerada como un *campo*, es decir, el conjunto de condiciones que hacen posible un acontecimiento o el límite de validez y de aplicabilidad de un instrumento cognoscitivo dentro de un ámbito. Lo que en otras palabras se puede concebir como un centro epistemológico. Si uno revisa las palabras en otros idiomas, para comparar la cualidad universal del concepto, encuentra que para ciertas lenguas, inglés y alemán, por ejemplo, la noción de patria (fatherland, vaterland) remite a la *tierra del padre*: raíz genésica, la misma relación que plantea el latín. No obstante eso, la patria está vinculada a lo femenino: esa raíz genésica se dirige en la profunda semántica de cada hombre, a la circunstancia originaria de territorio propio: casa: madre: y, por la vía de la madre y el imaginario inconsciente de lo uterino, a la raíz y la estirpe de donde proviene tal raíz.

Sin embargo, es necesario aclarar que el concepto de patria no existía como tal en la Antigüedad y sólo se fue produciendo desde fines de la Edad Media, cuando comenzaron a construirse los agrupamientos étnico-políticos, después del acabamiento del Imperio Romano. Es decir, en algún momento, los hombres de origen común se agruparon sobre un territorio específico común y reconocieron la necesidad de establecer nexos entre ellos para defender los intereses de la colectividad. Anteriormente, la organización se había basado en las ciudades-estado. Pero las amenazas mayores que rodeaban a tales ciudades y, sobre todo, el surgimiento de una incipiente aún economía de mercado, crearon la necesidad de alianzas mayores y más sólidas, que se afianzaron en esa extensa patrialidad. Posteriormente, se fueron acumulando las costumbres, las tradiciones, las leyes y reglamentos que necesitaba la convivencia, las ideas sobre los diversos aspectos de la

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

vida, las realizaciones políticas, culturales y científicas, los hechos heroicos y las traiciones: las historias, en fin, y todo eso fue el sedimento moral de la patria: lo que se llama con justicia el patrimonio: todo eso que compromete al individuo y lo vincula a su espacio, le crea sentimientos estrechos, alimentados por la educación, la familia, la similitud de origen, de experiencias y de lengua. Así se constituyó la esencia del concepto de patria: como la correlación de objetos y seres dentro de un mismo territorio y dentro de un sistema de evolución cronológica. Y de esta manera, porque la territorialidad y la historia son fundamentos básicos de la idea de patria.

La patria podría interpretarse en su sentido más prístino como la separación de un sector de la totalidad del espacio universal: ése es el primer paso en el proceso de patrialización: la demarcación de un ámbito de existencia y de relaciones. Si se asumen como verdaderas las premisas de que todo espacio es necesariamente un lugar, y lo interior no se contrapone a lo exterior, sino que ambos se reflejan recíprocamente, se tiene entonces que toda patria es el producto potenciado de ese lugar y de sus reflejos. Es decir, los reflejos serían las intersecciones del espacio interior y del espacio exterior, que son las que conforman las coordenadas que demarcan el territorio de la patria. Esta sería así la cuarta cifra del espacio cuatridimensional propuesto por Einstein. Sólo el territorio delimitado por líneas epistemológicas (no necesariamente geográficas) invariables, el territorio consagrado, asignado y asumido, vale como concepción de patria y esto significa también la creación de pequeñas patrias: el municipio, la provincia, dentro del territorio genérico al que el individuo (co/r) responde. El trazado de las líneas trae como consecuencia inmediata que el espíritu se apodere del espacio circunferido de ese modo y puedan establecerse relaciones de pertenencia.

Por eso, la más primaria conexión de un hombre con su patria es la de apropiación del territorio y esta apropiación tiene un carácter primordial, mítico y profundamente religioso, que empieza al alindar una zona del espacio, convirtiéndola en territorio asumido, religado al individuo que la consume y, por eso mismo, consagrado. Es factible trasvasar la posición de Cassirer con respecto a la formulación del espacio mítico consagrado al concepto de patrialización: *La consagración empieza al seleccionarse una determinada zona del espacio total, diferenciándola de otras zonas, y, por así decirlo, cercándola religiosamente. Este concepto de consagración religiosa, que se manifiesta como delimitación espacial, tiene su contrapartida lingüística en la expresión templum. Pues templum procede de la raíz griega tem, que significa cortar. Así, pues, templum no quiere decir otra cosa que lo recortado, lo demarcado. En este sentido, designa en primer término la zona*

sagrada y perteneciente al dios, y luego, por extensión, pasa a designar cualquier circunscripción de tierra, campo o arboleda que bien puede pertenecer a un dios, o a un rey o héroe. ^{vi}

En esos términos se realiza la demarcación de la patria. Ese territorio es el templo de cada hombre y cada hombre es en sí su propia patria y su propio templo. La patria es lo único que le proporciona identidad y convergencia con lo colectivo donde se enclava: es lo histórico, la lengua y los arquetipos heredados: es la cultura, el gesto, los terrores nocturnos y las canciones de cuna: es el amor, la forma de matar, la de morir y la actitud ante las traiciones, es lo que se crea y a veces la razón por la que se crea, es la procreación y los funerales, la palabra poética encendida en el ser de los habitantes de la patria y también la palabra que (inútilmente) intenta aprehenderla. La patria es el territorio vivido por excelencia: no solamente es en cada hombre, sino que también es cada hombre. Consiguientemente, el espíritu que se apropia del territorio adquiere una individualidad y un nombre específico por el cual en cualquier momento puede ser re-conocido.

El segundo paso en el proceso de patrialización consiste en la fundación del territorio: la denominación de los lugares, de la fauna y de la flora, la asimilación del ritmo de los sucesos, la asunción de las lenguas y de las historias que van aconteciendo dentro del territorio demarcado, actos todos que constituyen las bases fundacionales que complementan la ontología patria. La identidad -al decir de Todorov- surge de la toma de conciencia de las diferencias. ^{vii} Pero hay que tomar en cuenta que toda identidad se construye mediante un constante trabajo de traducción no sólo de los signos exteriores en signos interiores, sino también de los signos interiores en manifestaciones externas (éticas o estéticas) por medio de las cuales el individuo constituye su patria como una isla en medio de las patrias ajenas. Asimismo, se establece una interacción entre todas las patrias posibles, para asegurar el dinamismo interno de las sociedades y los conceptos que las cimientan. ^{viii}

Son todas esas consideraciones las que animan al artista en su necesidad de aprehender el espacio. Pero lo que para unos es necesidad vital, para otros es elemento accesorio dentro de sus consideraciones estéticas. En el caso que ocupa esta investigación, un escritor como Alfredo Armas Alfonzo entronca en la tradición del espacialismo literario venezolano y lo transforma en búsqueda ontológica de una patria por él vivida y por su escritura recreada, que es la Cuenca del Unare. Hacia una visualización de esa búsqueda se encaminan los esfuerzos de esta especulación,

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

destinada a abrir una brecha más en uno de los círculos mágicos de la patrialización de territorios en la ficción literaria.

La Cuenca del Unare como expresión de la patria en Armas Alfonzo.

El camino de perfección de Armas Alfonzo es de profundidad en sus moradas interiores, de tal modo que lo que comenzó como visión desde afuera fue haciéndose visión desde adentro; lo que comenzó en realismo telurista avanzó a realismo mágico y a telurismo existencial: en términos simbólicos, esto se expresaría diciendo que los osarios de la Cuenca del Unare son los osarios de Dios.

Orlando Araujo.

Existe una Cuenca del Unare: territorio explicado en los mapas y los libros de Geografía. Es el que forma parte de la vertiente del Caribe. Es el drenado por el río Unare y sus afluentes, limitado por las mesetas del sur, mesetas de luz blanca, abundantes en petróleo, circundadas de abismos, residencia de los kariñás, mesetas cubiertas de paja peluda y chaparrales. Limitada por el occidente por las tierras azulosas y húmedas del cacao, humeantes de fertilidad, sensuales, estremecidas de ritmo de tambor. Y por el oriente, limitadas por los luminosos llanos donde los capuchinos de Aragón establecieron severas encomiendas de indios para cuidar inmensas ganaderías. Y con el inevitable Mar Caribe, por el norte.^{ix} Nombres como Clarines, Uchire, Boca de Uchire, Píritu, Puerto Píritu, El Tejar, Onoto, Las Cruces, Anaco, pertenecen a una realidad material perfectamente identificable: el viajero que se adentra en ese territorio, ubicado en el oriente de Venezuela, los percibe al principio como letreros que bordean la carretera sinuosa: en los desvíos habitan las historias.^x Más allá están Puerto La Cruz, Barcelona, Maturín, Cumaná, El Tigre, Pariaguán, Soledad. Poblaciones circundantes que flanquean y consolidan los destinos de la Cuenca del Unare. Entre lagunas de azul plomizo, planicies extendidas

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

al sol, matas umbrías: bosques en plena sabana, farallones, espacios semiselváticos, el mar es una presencia inexorable. Hay, pues, una Cuenca del Unare que se podría decir *real*.

Y otra Cuenca del Unare, no menos real, fundada en la escritura de Armas Alfonzo. Este escritor, nacido en Clarines en 1921 y fallecido en Caracas en 1990, a través del proceso de construcción de su obra, estuvo empeñado en convertirse en depositario de la memoria, del paisaje y de la voz de un pueblo al que siempre se sintió indisolublemente unido. Sus primeros relatos, recogidos en el libro LOS CIELOS DE LA MUERTE (1949) son historias trabajadas aún dentro del área de influencia de Gallegos, con un reconocible toque de Mallea: el lenguaje es nítido e impecable en su eficacia, las tramas toman a veces un giro onírico y el paisaje se presenta a veces, casi como un accidente inevitable, pero indiferenciado. De los ocho cuentos, el que le da nombre al libro es el más notorio ^{xi} y anunciador de lo que posteriormente sería su obra narrativa: en él se narra un episodio de la epopeya oriental: llegan las tropas amarillas (montoneras de la Guerra Federal que enfrentó a los liberales amarillos contra los conservadores azules a fines del siglo XIX) al pueblo, comandados por el general triunfante Pío Yaguaracuto y encuentran las casas cerradas, los habitantes escondidos del rigor de la guerra. El general Yaguaracuto envía a uno de sus hombres a tocar las campanas para congregarse a los pobladores. En el campanario está escondido alguien que tiene una deuda pendiente con el que se acerca: la tensión psicológica, la paulatina resolución del conflicto en hecho de sangre, son los valores esenciales de esa escritura perfectamente económica.

Pero es a partir de la CRESTA DEL CANGREJO (1951), cuando el autor se lanza contra todo riesgo, asumiendo la patrialidad como materia estricta de su obra. Citando de nuevo a Orlando Araujo: ... *la geografía de su infancia y de su adolescencia, la tierra vivencial y la sal de esa tierra, la historia bíblica de la guerra y de la paz, del trabajo y del hambre, de la vida y de la muerte, sobre todo de la muerte bajo la lluvia, en los caminos mordiendo las piedras de las calles o abombados de barro entre las aguas.* ^{xii}

¿Qué es la patria para Alfredo Armas Alfonzo?: es el paisaje vivido o heredado desde esa materia mágica que conforman los cuentos familiares, los cuentos bajo los aleros de los pasillos o alrededor del fogón, en las tardes lluviosas; y es la contienda vivenciada en la historia cotidiana, en la épica y en los relatos milagrosos; y es el fabulario animal, vegetal y humano que lo rodea; y son las palabras que nombran, cuentan o describen con gran sonoridad; y es la nostalgia; y es la ironía, a veces

tierna, a veces ácida: es todo eso que constituye el imaginario ancestral de un hombre inserto completamente en su espacio interior y exterior. En el proceso de su obra narrativa, el punto de vista se va haciendo más cercano, se va cerrando más el lente con el que se contemplan el paisaje y las acciones. Paradójicamente, esta patrialización de la ficción, esta voluntariedad de asumir las sagas familiares y el espacio íntimo como temas de literatura, son, como en los casos de Faulkner y de Rulfo, los elementos que potencian la universalidad de los textos. En esa posición creadora, la crónica se hace más evocadora y elegíaca: las casas, las gentes, los caminos y los hechos surgen con viejas resonancias y como si vinieran a ser contadas por una voz anónima y fuera del cuadro: una voz cuya función es desaparecer como toda otra cosa salvo como voz que rescata del olvido y de la muerte toda la territorialidad y la historia de ese espacio.

Podemos escuchar con respetuoso asombro la aparente inocuidad, la inocencia, de esa voz que pronuncia, dice, quiere, manda, prohíbe y traza las acciones de su ley como única manera de encontrarse con la realidad. La voz narrativa que forma la patrialización en Armas Alfonzo es el único camino en que pueden circular los flujos heterogéneos de la historia, los textos, los escritos y las genealogías inscritas en la piedra. Pero, en verdad, ella, la voz: conciencia superior, ontológica y, hasta cierto punto, teológica, sólo esconde la máscara exterior: su autoridad deviene del espacio de afuera, ubicuamente presente, genético: inicio y causa suprema de todo. En definitiva, el espacio Cuenca del Unare en Armas Alfonzo es el único y atemporal lugar hacia el cual todos los pasos y senderos conducen: la voz impersonal es la luz que va iluminando los espacios y las historias que configuran la patria Cuenca del Unare. ¿Qué se oculta en sus entrañas, detrás de la fachada figurativa, del esplendor lumínico. La belleza como horror, la guerra, el hambre, el escándalo: el resplandor trémulo de la Muerte, la ambigua legalidad de la Vida. Un espacio vital de luz y sombra, igualmente escandalosas, igualmente formando parte del exterminio.

Se parte, pues, del supuesto de que la recepción de impresiones luminosas y el sentido de la ubicación son las dos formas de manifestación más originarias y profundas de la inteligencia humana. Se parte de que desde esa recepción se responden las tres grandes preguntas que la existencia misma nos plantea: ¿Dónde estamos? ¿Qué somos? ¿Qué debemos hacer? Es posible concluir entonces que de la progresiva intelección de los opuestos fundamentales luz-oscuridad, que también son componentes del espacio, se puedan tocar los nervios interiores de toda evolución de la cultura humana. Ese espacio primordial: espacio patrio, está, además libre del tiempo: es una formulación natural del tiempo, una manera de aproximarse al tiempo,

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

pero a un tiempo diferente: uno en el cual es preciso sumergirse, alcanzar la cercanía ingrátida de la gracia para relacionarse en libertad con todo lo existente: en otros términos, desaparecer.

A eso se reduce la experiencia estética de la patria en Armas Alfonzo: a ver ontológicamente, sin desmoronarse, sin gastarse por el paso erosivo del tiempo, sino con una total inocencia, de modo tal que las cosas se vean con la mirada fluidamente afectiva de alguien que acaba de dejarlas: una mirada sin especulaciones y sin consideraciones de futuro: una mirada que a veces brota como desde el seno de las cosas. Como dice Rilke, podría decir Armas Alfonzo: *No hay una cosa en la que no me encuentre/ No es sólo mi voz la que canta: todo resuena*

En el fondo, eso implica la desaparición del escritor: la visión de las cosas se ofrece dentro de un ámbito de fecundidad inagotable, y en un sentido que la cotidianidad a veces ignora. Es decir, la desaparición del escritor como figura predominante, su trasmutación en voz, resalta la presencia de las cosas: él es quien cuenta: humilde, silencioso, grave, obediente a la gravedad pura de las fuerzas que lo sacuden, a la red de sus influencias y al equilibrio de los movimientos. Este es un planteamiento órfico que ya hemos esbozado y que no está ajeno a la ontología del espacio: escribir y desaparecer en el texto son partes de la misma esfera: una forma de la muerte, una despedida anticipada, la concreción de un vacío que, paradójicamente, conduce a lo original, a la ascensión desde el horror al vacío y la posibilidad de llenar ese vacío con el territorio que se crea a partir de él. Es la explicación de los opuestos luz-oscuridad, llevada a sus límites más dramáticos.

En esos términos, para Armas Alfonzo, la territorialidad patria de la Cuenca del Unare se convierte a la vez en el símbolo de su acción escritural: presencia sensible del espacio órfico, espacio que... *sólo es afuera y sólo intimidad, superabundancia donde las cosas no se limitan, no se invaden unas a otras, sino que en su común florecimiento, otorgan extensión en lugar de tomarla y constantemente transforman el mundo del afuera en un puñado pleno de interior*, dice Rilke.

La invención de la Cuenca del Unare

En momentos complejos como los que estamos viviendo, la imaginación es más importante que el conocimiento.

Albert Einstein

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

Toda ficción literaria, en principio, requiere de dos elementos: espacio y tiempo. Es decir: un territorio donde fundarse y una historia con un pasado a recuperar o un futuro hacia donde proyectarse. Tanto espacio como tiempo pueden corresponder, en la ficción, a la invención del escritor. Se escribe una región desde el seno de un espacio desconocido, lleno de posibilidades reales, para convertirla en una realidad textual. Pero también se escribe una región a partir de un espacio conocido para convertirla en sede y transcurso de los sucesos del imaginario individual y/o colectivo. La invención es una experiencia sin precedentes cuya novedad puede ser tanto la creación de un objeto como el descubrimiento de algo que se desconoce, pero que ya existe. En este último caso, devela lo existente: el uno descubre al otro, pero también ambos se redescubren y se produce un encuentro mutuo y recíproco. Ahora bien: toda invención, por muy personalizada que haya sido en su origen, se inscribe en la historia como un acontecimiento que reordena las nociones hasta entonces existentes. Toda invención se localiza en el terreno de lo conocido, y esta localización no es sólo el acto de añadirse, sino que modifica la propia sustancia de lo conocido.

En el caso de Armas Alfonzo, él concibió toda su obra como acto creador de un universo propio: acto de fundación de un mundo autosuficiente cuyo sentido surge de su propia configuración textual. A partir de la ruptura con las formas tradicionales de narrar y asumir la realidad, la representación poética es el aporte más interesante de la obra de Armas Alfonzo. Desde el relato o crónica, la búsqueda literaria se transforma también en la búsqueda de una respuesta al enigma de qué hace el hombre sobre la tierra: en otros términos, desde la asunción de la crónica o el relato, se vuelve operativo crear un mundo coherente y polifacético en cuyo espacio se alternan las imágenes de episodios a menudo simplísimos o incongruentes: la sucesión de acontecimientos cotidianos dentro de un mundo fundado precisamente para que esos acontecimientos cotidianos tengan raíz.

Quizá en ello priva el deseo de reencontrarse a sí mismo mediante la proyección hacia un mundo originario donde pueda forjarse un territorio tópico: *in terram topicam*, y donde el escritor pueda implantar su orden y restaurar, aunque sea en términos estéticos, una unicidad original perdida. Al imaginarse una entidad orgánica y autosuficiente, el narrador crea su propia imagen ideal de una realidad ordenada. Si la armonía y el orden permanecen ajenos al hombre, el narrador pretenderá, a modo de reivindicación, superar la realidad caótica y convertir el

mundo imaginado en realidad. Intentará, en efecto, aprehender y perpetuar dentro del ámbito de la ficción, un breve instante regido por su orden (o la ilusión de orden) para así detener el fluir temporal. Esa es su única esperanza de abolir el tiempo y resistir la invasión del caos: de contener con dignidad el proceso de desintegración.

La invención de un universo propio, construido en el texto, la creación de un mundo propuesto como entidad ficticia, representa, sin duda, una de las cualidades de la obra narrativa de Armas Alfonzo. (1) En sus textos permanece continuamente la imagen de un mundo cotidiano, pero de una cotidianidad mítica, valga aquí la paradoja, que no lo es tanto, un mundo mítico en el cual el acto del creador predomina sobre la reproducción pasiva de comportamientos y situaciones observadas en la vida misma. Pero eso no implica una separación voluntaria de la realidad, sino una forma de expresarla más profundamente, subvirtiendo el orden vigente para captar una metáfora de la condición humana, una imagen paralela a la vida real que exige ser comprendida en sí misma. En otros términos, la labor del artista profundo y personal procede de una percepción supranatural del dinamismo secreto de la vida, percepción que se revela en ciertos momentos privilegiados en los que el espíritu y los sentidos conectan con la intensidad misteriosa de la vida universal. Por lo demás, toda invención subvierte el orden conocido. Su recepción supone un reajuste de legitimidades y en la medida en que es auténticamente innovadora, produce la desconstrucción radical del estrato al que se integra y su reconstrucción o reordenamiento. Según Derrida: *Una invención supone siempre una*

1.- *Aunque el autor que estudiamos no aceptaba conscientemente la influencia de William Faulkner, es indiscutible que por lo menos es posible establecer un parentesco. La obra faulkneriana, mediante la cual creó el condado de Yoknapatawpha, estableciendo relaciones entre historias, personajes y ámbito geográfico dejó importantes huellas en escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez, quienes a su vez demarcaron territorios y fundaron literariamente pueblos. Habría que señalar dentro de la literatura venezolana dos ejemplos, menos significativos que el de Armas Alfonzo, pero no menos importantes: las novelas Casas Muertas y Oficina N° 1, de Miguel Otero Silva crean una continuidad territorial y de historia, que, sin embargo, no se prolonga en otras obras del autor. Asimismo, la novela El gallo de las espuelas de oro, de Guillermo Morón, también incursiona (esta vez por medio del Bildungsroman) en la delimitación y la historización de una patria.*

cierta ilegalidad, la ruptura de un contrato implícito: introduce el desorden en el apacible ordenamiento de las cosas, perturba la decencia y el decoro.^{xiii}

En un cierto sentido, Armas Alfonzo es un subversivo que, además, reniega de la utopía para crear un topos. Si bien es cierto que la utopía se nutre, al igual que la ficción armas alfonziana, de la nostalgia, no es menos cierto que la creación literaria de la llamada Cuenca del Unare no está llamada a alimentar un mito nostálgico de pasado sino a enfrentar la historia inmediata. Se instaura entre historia y ficción un diálogo. Ahora bien, este diálogo, del cual surgirá lo inventado, no es espontáneo sino que se genera, se busca, aunque el resultado pueda no ser igual al buscado originalmente. Por lo tanto, toda invención es, en principio, una necesidad.

La fundación de ese territorio privado donde transcurre gran parte de la obra de Armas Alfonzo, constituye, pues, una muestra de necesidad: la gestación del territorio comienza desde las primeras obras, ciertamente, pero al principio no hay ubicación: la asunción del territorio se produce como un reflejo del paisajismo regionalista al principio, sólo que adaptado a la vivencialidad del paisaje de parte del autor. Por lo demás, para una visión de conjunto de la obra armasalfonziana, es preciso analizar los principios habilitantes que eslabonan textos escritos en diferentes épocas. No se trata de considerar que las obras individuales estén incompletas o que carezcan de unidad, sino de percibir críticamente el encadenamiento semántico de los textos o grupos de textos que dan coherencia disciplinada y unidad territorial a la obra de Armas Alfonzo. Esto va sucediendo en el lapso literario comprendido a partir de 1949 y hasta 1990. En ese período, el espacio se va delineando mediante descripciones más específicas y uso de toponímicos y otras voces estrictamente regionales hasta transformarse en la proyección de una realidad profunda y minuciosamente tratada.

En efecto, se pueden distinguir por lo menos dos ciclos en la forma de tratar el espacio dentro de la obra de Alfredo Armas Alfonzo. El primero, como ya se ha visto, va evolucionando desde *LOS CIELOS DE LA MUERTE* (1949), aún inmerso en un misticismo telúrico que intenta juntar tierra, mar, sueño y locura en pretensión universal mediante la presencia más o menos dominante del paisaje, a veces sólo telón de fondo de las acciones, o a veces omnipresencia. Esta evolución en el tratamiento espacial va centrándose sobre un solo paisaje, a fuer de repetido convertido en trazos significantes, pero no es explícita y rotunda, sino que continúa con las otras obras de este período: *LA CRESTA DEL CANGREJO* (1951), *TRAMOJO* (1953), en la cual se desenvuelve ya el estilo onomatopéyico, el uso de los nombres

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

regionales y la sonoridad de los regionalismos, para reforzar la intención espacial, LOS LAMEDEROS DEL DIABLO (1956), COMO EL POLVO (1967), y va a variar significativamente desde PTC: PTO.SUCRE VÍA CRISTÓBAL (1967), LA PARADA DE MAIMÓS (1968) hasta llegar a EL OSARIO DE DIOS (1969), considerada la obra-hito de su narrativa. A estas alturas, Armas Alfonzo consiguió, mediante el uso de una perspectiva más alejada, de la abolición de tiempos identificables, de la asunción de una voz narrativa cada vez más distante y omnisciente, acentuada por la impersonalidad del narrador, la ubicación de las historias en el territorio, de manera tal que parecen brotar desde el mismo territorio y ser partícipes de su territorialidad. Los adjetivos rodean al sustantivo, alejándolo del telurismo criollista, para asumirlo como un nuevo significante, rescatado del olvido y del tiempo: el espacio asegura la inmortalidad del que escribe (desapareciendo en la escritura) y del que lee (reconstruyendo el espacio mediante el acto de leer). El segundo ciclo constituye una especie de continuación del anterior, por lo menos en cuanto a espacio e historia se refiere, pero asumiendo otros riesgos estilísticos: relatos, en principio, como CIEN MÁUSERES, NINGUNA MUERTE Y UNA SOLA AMAPOLA (1975), ANGELACIONES (1979), EL BAZAR DE LA MADAMA (1980), CADA ESPINA. TRES HISTORIAS DE AMOR (1989), la novela ESTE RESTO DE LLANTO QUE ME QUEDA (1987) y un texto perteneciente al grupo de EL OSARIO Y ANGELACIONES: LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL (1990). Hay que hacer notar que la misma invocación espacial se encuentra en dos discursos preciosos: EL TIGRE: LA RAÍZ CERCANA DE LA ROSA (1980) Y UN PUEBLO HECHO DE RECUERDOS. CLARINES BIEN LEJOS (1981).

Por lo demás, durante este proceso, el autor parte de una noción de centro emparentada con el regionalismo y, especialmente, con autores como Güiraldes y Mallea, para terminar en un desprendimiento dialéctico o separación. Es decir, traza un arco desde la estructuración del espacio predominante hasta los años 50 en la narrativa venezolana, así como la identificación de un centro, hasta la desestructuración y la fragmentación del núcleo, tal y como se produjo a partir de la segunda mitad de los 60. Todo esto continúa explorándolo hasta el final de su vida, de manera tal que él se instala en una tentativa nostálgica de recuperar el pasado y la tradición, a la vez de la necesidad de aprehender lo fugitivamente nuevo y el futuro, estableciéndose en una patrialidad que implica vuelta. La patrialización que desarrolla Armas Alfonzo es, dentro de este sistema de intenciones, una acción demiúrgica. Citando a Orlando Araujo: *Como el autor no puede prescindir de materiales costumbristas, inherentes al tiempo detenido de sus gentes, resuelve trascenderlos literariamente, y corre el riesgo (...) Precedido de tantas soledades,*

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

Armas Alfonzo las convoca para poblar la suya: se las arrebató a Dios y las devuelve a la tierra y al tiempo, sólo para acompañarlas de nuevo en su trayectoria mortal; y como el tiempo no puede detenerse, el escritor atrapa la vida transitoria y la fija en sus conjuros: estos que ahora nos entrega, no para burlarse de Dios, sino para engañar la soledad y para dar sonrisas a la muerte. ^{xiv}

Esta cita de Araujo refleja exactamente el proceso de detención de las tensiones temporales y espaciales que realiza Armas Alfonzo para salvarse del término mortal, y salvar junto con él el colectivo desde donde extrae, como de una cantera, los materiales de su trabajo. En realidad, desde los primeros relatos, aunque no se plantea en forma explícita, ni existe ya la seguridad intencional que se produce a partir de EL OSARIO DE DIOS, Armas Alfonzo se estaba proponiendo construir la Cuenca del Unare como un territorio independiente y reconocible como tal. En su escritura, los ámbitos, los linajes y las tensiones entre la gente del lugar y los fuereños, los hábitos de la región, las creencias y las costumbres, van constituyendo un todo inseparable. Sólo que al principio, en el encuadre de las acciones, la descripción del paisaje ocupa un mayor espacio textual, en tanto que a medida que iba transcurriendo el tiempo, las historias iban ocupando un mayor plano y el paisaje iba perdiendo fuerza descriptiva y convirtiéndose en referencia que, sin embargo, no era menos vigorosa que la descripción plena: porque constituía la consumación del territorio creado: su patrialización.

Si antes se dijo que hay dos fases en el proceso de patrialización: asunción del territorio y denominación del espacio, aún hay otra, no designada en su momento, pero cierta: la historialización de los acontecimientos que suceden en el territorio patrio: su concreción en escritura para que, una vez convertidos en textos, alcancen la eternidad del lector para el cual hasta entonces sólo fueron ocurrencias intrascendentes o, en el mejor de los casos, tan sólo pre-textos. En el caso de Armas Alfonzo, como ya se dijo, incluso el paisaje se va diluyendo, va perdiendo importancia la descripción en función de algo que se **cuenta** y se reafirma en el uso familiarísimo de los toponímicos, de los regionalismos, de los apelativos y los apodos: el autor presume que todos sus lectores conocen lo que él nombra y así va surgiendo, desde esa complicidad, un nuevo espacio Cuenca del Unare, que es cada vez más conocido, así como van surgiendo asimismo las transformaciones que el tiempo opera sobre los espacios. Por otra parte, esto corresponde al concepto de vuelta, visto más arriba, utilizado por Octavio Paz en EL CARACOL Y LA SIRENA. Allí el ensayista mexicano expone: *Revolución significa regreso o vuelta, tanto en el sentido original de la palabra -giro de los astros y otros cuerpos- como en el de*

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

nuestra visión de la historia. ^{xv} En todo caso, las manifestaciones de esos elementos mencionados representan los fundamentos estructurales de la obra de Armas Alfonzo: identifican su escritura con un estilo que rebasa las fronteras tradicionales de donde se nutre y arranca. Y subrayan la idoneidad de enfocar la definición de sus características desde la perspectiva de una modernidad que asume simultáneamente la renovación de las formas con las formas de la tradición, como una marca de identidad de las letras hispanoamericanas.

DESDE "EL OSARIO DE DIOS" HASTA "LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL": EL ESPACIO ONTOLÓGICO.

Osarios, ángeles y desiertos: signos patrios de Armas Alfonzo

La humanidad es algo lejano, vago, ante cuya inmensidad nos perdemos. La patria es algo que nos envuelve, queremos, sentimos y tocamos. Y la mejor manera de demostrar nuestro amor a la humanidad no será diluir nuestras fuerzas ineficazmente en una vasta esfera en la que se pierda nuestra acción, sino por el contrario, la de concentrarlas y emplearlas útilmente sobre el rincón de la tierra en que hemos de vivir.

Elorrieta: Derecho Público

La voz colectiva desde los osarios de Dios.

I.

Alfredo Armas Alfonzo se reencontró en 1962 con un territorio que le era familiar desde la infancia: Cumaná y todo el ámbito de la costa sucrense, donde había vivido con su familia en 1929 y adonde regresó, años después, para una estancia a la vez fructífera y amarga, como suelen serlo los acontecimientos importantes de la vida.^{xvi} Eso implicó un regreso a sus raíces, regreso cumplido desde una larga estancia en Caracas y otros lugares del mundo: la emigración a Oriente, como fue llamado este retorno, afloró los nexos espirituales con el paisaje y las historias familiares. Es dentro de esa estructura vivencial donde comienza a realizarse la obra EL OSARIO DE DIOS, publicada en 1969, pero terminada en primera escritura entre

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

1967 y 1968.^{xvii} Mediante ella, Armas Alfonzo se propuso la construcción de un espacio desde donde surgieran las iluminaciones-historias que le fueran dando concreción y realidad a ese espacio. Esto representó un esfuerzo de ordenación: las narraciones se constituyeron como un fresco o las fotografías de un álbum familiar en el cual hacen intersección o contacto las historias individuales y colectivas. El texto así concebido podría considerarse una novela, en el sentido más antiguo del término, ése que nos remite a la existencia de una saga, un cuento hilvanado que permite, a través de los relatos, coordinados o yuxtapuestos, la ordenación del entorno caótico, proposición que el escritor ejecuta como en cumplimiento de una necesidad vital, y cuya consistencia sirve de soporte al espacio y las acciones de una realidad cosmogónica colectiva.

EL OSARIO DE DIOS es un conjunto de ciento cincuenta y ocho relatos breves, a veces brevísimos, que están yuxtapuestos dentro de un cuerpo narrativo cuya homogeneidad semántica se produce mediante personajes reiterados: Mamachía, Caota, el comandante Ricardo Alfonso, el general Zenón Maracaputo, Piquihuye, el general Arévalo Cedeño, el maestro José Gelasio Barreto, don Cándido Rojas, el tallador de santos, Lucía Serpa, María Maricua, Rafael Armas, la niña Tura, Mercedes Alfonso, Cielito Lindo, Máximo Cumache y otros, que figuran en anécdotas distintas, se trasladarán en tiempos y paisajes a todo lo largo de la obra. Asimismo, las referencias a lugares específicos como Clarines, Sabana de Uchire, Píritu, Puerto Píritu, y el uso de voces regionales para designar plantas, aves y otros animales, contribuyen a crear esa sensación de unidad en el texto. El lenguaje y el tratamiento del tiempo pertenecen a la índole de la narración oral: se oye la voz que cuenta:

Máximo Cumache no se resignaba a ver cómo bajo el cielo sin nubes el sol le retorció las hojas al maíz recién sembrado.

Entonces Máximo se traía de su casa al San Antonio de palo sin cabeza que él guardaba para la ocasión en el mismo baúl donde tenía la tijera y el peine de barbería, unas revistas manoseadas don desnudos de mujer y los papeles de la casa.

Lo ponía boca abajo, nadie sabía con qué, porque como ya se sabe, si sólo existía de los hombros en adelante mal podía clavarlo de cabeza; lo paraba, pues, con los pies para arriba en un tronco de pericoco que a pesar de tener mucho tiempo cortado siempre retoñó, en todo el centro del conuco,

y lo pelaba con un bejuco de picatón. Lo insultaba, lo ofendía, pero de verdad verdad, con esa palabrotas que los arrieros les gritan a los burros malamañosos. Le pedía que mandara el agua, que qué vaina era ésa, grandísimo pendejo, que esa vaina no.

Entonces caía el aguacero, pero era peor, porque estaba tres días lloviendo y los chorros de agua sacaban al maíz de raíz, o lo tumbaban y Máximo Cumache que iba a estar parando mata por mata de maíz. [EL OSARIO DE DIOS, 117, p. 164]

De esta manera, los personajes y los lugares se hacen familiares, conformando un espacio cósmico perfectamente diferenciable, demarcado: un espacio que es posible llamar patrio. En ese espacio, además del territorio, se van desarrollando las historias. Estas historias, que involucran a un pueblo y unas familias, narran su formación, sus luchas, su cotidianidad, y se corresponden con la noción de pequeñas cosmogonías. En este caso, ellas incumben a una comunidad estructurada de acuerdo con un modelo agrario semifeudal, en el que los miembros de las familias primordiales son creadores y destructores, a la vez, y el resto de las gentes insertan sus anales dentro del contexto generado y alimentado por las familias primordiales.

Este enfoque de la memoria familiar, por una parte, provoca la obliteración del tiempo que transcurre: la eternidad es inducida por la repetición de las historias: la guerra, el hambre, la muerte, el amor, la soledad, la fiebre: todo reencontrado en la vida de cada uno. Por la otra, implica la construcción de un *centro* donde es posible reencontrarse con las raíces. Ambas vertientes: la del rescate del espacio (del territorio) y la del recuerdo, conducen por igual al camino donde el hombre busca, por sus propios medios, con sus propios recursos, la vida eterna. Y este deseo, en un país aún traumatizado por los estremecimientos y los espasmos de un abrupto tiempo de cambios, presupone la necesidad de trascender la historia tradicional (la aceptada por el sistema) y, en un acto subversivo por excelencia, develar la memoria ancestral y poner de manifiesto la búsqueda de identidad como un destino.^{xviii}

Por lo demás, la estructura concebida por el autor es abierta y de esa manera permite no sólo la yuxtaposición de textos dentro de ese cuerpo llamado *Osario de Dios*, sino que hace posible el establecimiento de vínculos con obras posteriores como *ANGELACIONES* (1979), *ESTE RESTO DE LLANTO QUE ME QUEDA* (1987) Y *LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL* (1990)^{xix}. Habría que señalar además que ciertos acercamientos al territorio y las historias se hacen adoptando recursos propios del

realismo mágico, lo que significa una potenciación de lo vivido real mediante la palabra y las imágenes que con ella se crean:

Al comandante Bustillos, que había peleado al lado de Ezequiel Zamora con Don Ricardo Alfonso, lo tuvieron que enterrar en la propia sala de su casa. Estuvo lloviendo una semana entera y el cuerpo se descompuso.

Cuanta vela le prendían cuanta vela le apagaban las mariposas, que venían del monte en espesas nubes negras. No se quitaba el fusil y los truenos removían la casa. Uno de esos centellazos iluminó la escena del velorio como si fuera de día y por un rato persistió el hedor del azufre.

La viuda y los peones pensaron que era el diablo y no faltó quien dijera que al comandante Bustillos se lo llevó el diablo.

Esa y muchas noches más el ganado no cesó de mugir de una manera fea que atormentaba. [85, p. 124]

Otra característica que es necesario mencionar es la convivencia casi natural de vivos y difuntos: no solamente se trata de constantes menciones a los cementerios "de arriba" y "de abajo", sino del tráfico de espíritus, la naturalidad con que se toman las muertes, sus causas y sus consecuencias, como si existieran vías comunicantes entre el mundo de los vivientes y sus familiares, amigos y conocidos del más allá:

Nosotros no renunciamos al deber de localizar la huesa común donde enterraron a Antonio Calcurián, que le calentaba la oreja a Luciíta Rojas, de muchachita ella, cuando La Libertadora. Lo que son las cosas. A Antonio Calcurián lo fusila el general Pío Yaguaracuto y doña Lucía Serpa no llega ni siquiera a cobrar los siete reales de arepas y empanadas que Antonio Calcurián le debía y Luciíta Rojas termina casándose con el teniente Ricardo Alfonso. Es ya imposible asignar un sitio en la tierra a Antonio Calcurián. Donde uno excave en Clarines se halla una osamenta. No quedaron muy lejos, sin embargo, pues vueltos a juntar casi medio siglo después, Mamachía está dentro de la iglesia, justo bajo la cúpula, y Antonio Calcurián afuera, bajo la intemperie, todavía parece esperarla. [127, p. 176]

Esta condición se ve reforzada por la concepción territorial que va manejando el autor: el osario de Dios se va transformando en la Cuenca del Unare a medida que las palabras y las acciones van siendo cada vez más pasadas, cada vez más oníricas: bajo la cúpula del cielo, que es la misma cúpula de la iglesia de Clarines, se van convirtiendo los paisajes en algo meramente señalado: paisajes que bien podrían ser la duplicación muerte/vida planteada por los kari'ñas. Para esta nación indígena, el hombre transita sin advertir las fronteras que separan su territorio del de los muertos:

Entonces la laguna de Unare era salina y laguna. Era laguna en el invierno cuando la rebasaban las aguas del río que tenía su nacimiento, decían, en la vía a La Pascua, cerca de Pariaguán, y de ahí hasta su estuario, en donde las esperaba la mar, las aumentaban los caños y las madre viejas, la tierra de Ipire, la tronitrosa entrega del Güere, que cuando crecía parecía excavar las barrancas, y hasta el Aragua les suplía su parte. Era salina en el verano, cuando de tanta inmensidad quedaba sólo una poza al pie del morro. Entonces, de la restinga a la otra orilla de El Alambre no había sino sal y una sabana de vientos, toda resquebrajada. 73, p. 108]

Esta laguna fantasmal, enormemente blanca bajo la luz de la luna, es el contraste con el mar de Puerto Píritu, trasfondo de los amores con Josefina Arredondo, cuya preciosa tumba quedó al lado del camino del corazón de Sixto. Por otra parte, no son pocas las catástrofes que suelen reunir a vivos y muertos:

La creciente alcanzó a Bocaunare en la noche, ya la tierra lobreguecida, del 17 de agosto de 1918 y barrió hasta con las tumbas que se habían acumulado durante treinta y ocho años de precaria residencia de los Rojas en aquel recodo mustio, donde sólo pervivía un raquítico olivo, de esa como península de salitre, arena, viento empecinado y peces muertos.

No faltó la lluvia además.

Cuando aclaró el tiempo, ya la mañana avanzada, se veían flotar en el mar, a la distancia, aquellos como barcos sin arboladura que no se dirigían a ninguna parte. [128, p. 177]

II.

Sin embargo, la más importante asunción de Armas Alfonzo en EL OSARIO DE DIOS es la que concibe la palabra como entidad creadora: la palabra desvinculada no sólo de la cosa que nombra y su significación, sino también de su función instrumental, con el fin de hacerla solamente palabra hacedora de cosas que no existen o que cobran existencia gracias a la acción del escritor. Sin lugar a dudas, en esta asunción subyace el concepto de mimesis, pero no en el sentido de mera duplicación de la realidad, sino en el del establecimiento del vínculo entre dos planos interrelacionados: el de la palabra poética y el de la cosa que designa. Hay que aclarar que esa interrelación no lleva implícita la legalización de una mentira. Ciertamente, y como expresa Salvador Mas Torres: *Al hablar de dos planos interrelacionados entre sí hay que tener presente que una cosa es decir lo falso, en el sentido de decir mentiras, y otra muy diferente es poner nombre a lo que no es: se trata de diferenciar entre la simple mentira epistemológica frente al engaño ontológico.*^{xx}

Armas Alfonzo abraza a partir de EL OSARIO DE DIOS, la posición de Gorgias con respecto a la palabra creadora. Gorgias es el primero de los antiguos en expresar que la palabra poética era algo más que una forma de interpretar la inspiración divina. La concibe entonces como *lógos*, es decir, cree que *por medio del arte de la palabra*, sometida mediante técnicas poéticas, el alma podía ser seducida y mágicamente transformada. En la interpretación de Armas Alfonzo, esto se logra aplicando un juego de luces y sombras, así como una perspectiva que inventa un espacio (y, consecuentemente, una historia) de manera tal que ambos, espacio e historia, confluyen en una noción ontológica de *patria*. *La patria no es un pedazo de suelo bajo un pedazo de cielo*, escribe en uno de sus relatos.^{xxi} El logro estético de esta invención de la *patria* sólo derivará de las posibles inferencias que el lector haga de lo que se imita, a partir de la cosa imitante, que es la obra.

En realidad, EL OSARIO DE DIOS implica, como se ha venido recalando a través de todo este texto, la radicalización de una voluntad de nombramiento del territorio y las historias de la Cuenca del Unare y sus adyacencias, que de una manera tan vigorosa habían marcado al escritor. Como expresa Ramón Ordaz: *La singularidad de su narrativa tiene raíz en la procedencia del autor. De tanto evocar y convocar las historias de su región, de situar el personaje más desapartado y marginal para darnos su pincelada, de desempolvar objetos y retratos familiares, a través de los cuales se anudan muchas historias, de ser el obstinado anotador de la fauna y flora de su región --una vasta sinonimia de nombres tópicos de animales y*

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

plantas de la cuenca del Unare-- , muestrario que enriquecería por vía de la literatura la labor de Pittier, Tamayo, Phelps; son parte de la sumatoria en el hontanar que nutre y sirve a su oficio de narrador poeta ya que muchas de sus evocaciones están marcadas, no cabe duda, por una motivación anacreóntica. ^{xxii}

Esta voluntad corresponde, a su vez, a una necesidad de establecer una *patria* que permitiera obtener el seguro de la memoria colectiva no sólo para dar concreción y realidad a esas comunidades habitadoras de la Cuenca del Unare, sino para construir un recurso que contrarrestara la acción del tiempo. Esa es la base de todo *mito*. En realidad, la obra de Armas Alfonzo tiene como raíz la condición mítica. Esto, entendiendo como *mito* no solamente el conjunto de las historias primordiales, sino la conjunción de historias cotidianas de diferentes tiempos y relatos epopéyicos que conforman un todo que se podría denominar *mito* genuino. El *mito* genuino, ése que brota espontáneamente desde las profundidades de la memoria, determina con su presencia una realidad cuyo carácter colectivo corresponde al valor colectivo reconocido por Martin Buber como un "estado de vigilia", refiriéndose a un fragmento de Heráclito: *los que están despiertos tienen [en contraposición a los que duermen] un único cosmos en común, es decir, un único mundo del cual participan todos conjuntamente.* ^{xxiii}

La cualidad lingüística de *lógos* que asume Armas Alfonzo no solamente impide el aniquilamiento de la conciencia, sino que sirve de soporte a una estructura literaria que, en este caso, es favorablemente fragmentada. El flujo del *mito* genuino dentro de tal estructura literaria pone en evidencia algunas de las imágenes que le confieren a ésta vitalidad al ubicar las historias en perspectiva. La ironía es la clave, en este sentido, pues profundiza los efectos al producir el necesario alejamiento del espectador con respecto a la cosa que sucede (que se narra). Los hechos históricos, las trazas de la epopeya que es uno de los fundamentos del *mito* genuino, se tratan irónicamente:

Juan Cancio González Baquirito no era verdad que era inmortal. Sobrevivió a la toma de la iglesia de Clarines aquel 12 de enero de 1871 que tanto recordaba Mamachía y sobrevivió además a muchas guerras y a otras muchas heridas, pero cuando mi hermano Felo lo exhumó del viejo cementerio de Barcelona antes que Josefina Armas le hiciera meter un tractor, Juan Cancio González Baquirito no era sino un huesero ya deshecho y se le había mineralizado la sonrisa sobre el rostro.

El hueco de la bala sobre la ceja izquierda era un tercer ojo apagado y misterioso. [13, p. 35]

La manifestación de una objetividad natural, propia del *mito* genuino, no contrasta en modo alguno con las funciones de la conciencia ni debilita la fuerza de ésta, permitiendo a la estructura de las imágenes evocadas salvaguardar, junto con el carácter colectivo de la realidad lingüística de que participan, el equilibrio entre conciencia e inconsciente. Si el inconsciente es efectivamente colectivo de por sí, según lo expresa Carl Jung, éste se mantiene en equilibrio en la psique humana cuando entra en relación con otro elemento colectivo como la conciencia en estado de vigilia.

Todos los argumentos señalados anteriormente apuntan a la necesidad de explicitar cómo Armas Alfonzo usa el *mito* genuino para conseguir el efecto de construir una *patria*. La génesis de esa *patria* determinada por el flujo mítico se caracteriza por una base reminiscente, y, consiguientemente, de relación con el pasado, puesto que el flujo mítico requiere del afloramiento de un pasado tan remoto que pase a ser considerado eterno presente. Como acotación gramatical, este eterno presente, sinónimo de *in illo tempore*, se narra generalmente en copretérito. Resulta por lo menos interesante que el copretérito sea llamado por la Gramática española pretérito imperfecto o presente relativo, porque implica una acción durativa que se relaciona con otra pasada. Pero volviendo al asunto tratado fundamentalmente, es evidente que para cumplir esa apropiación mítica, el escritor considera indispensable plantear la territorialidad de sus historias, es decir, asumir el espacio como una demarcación geográfica. Así comienza:

Había una cruz en La Cruz de Belén, otra en La Cruz del Zorro, otra en La Cruz de Píritu, otra en La Cruz de Pacheco, esto es al norte, al sur, al este y al oeste, sin contar las tres de El Calvario, donde se rascaban el lomo los chivos en caso de necesidad. [1, p. 23]

Pero lo llamativo es que esa voz, aparecida sin previo aviso, contando, describiendo las protecciones limítrofes de su territorio, continúa con absoluta confianza:

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

Qué nos iba a pasar. Cuando a las cruces se les podría la pata Pedro Iginio labraba otras que pagaban las rentas y las viejas las cogían para leña. A este humo y a esta lumbre le atribuían muchos bienes. Quienquiera que a su rescoldo se mantuviera ya no se moría de males del cuerpo, ni de entuertos ni de acechanzas ni de maldades. Concho Guaita no lo creyó porque para la fecha de este conocimiento Concho Guaita había sustituido su Dios.

De esa manera en EL OSARIO DE DIOS se van construyendo las historias. Lo curioso es que el lector está consciente del espacio territorial desde donde brota la voz narrativa, aunque éste no sea explícito. De alguna manera, uno sabe, por referencias textuales, por alusiones lingüísticas, por la identificación de toponímicos, por el contenido de la flora o de la fauna, por las voces regionales, dónde estas historias y estos personajes van entrelazándose:

Trabajaba la tierra de Unare este Concho Guaita y no dejó de guardar restos de suelo en las uñas ni siquiera después de muerto, a pesar de la mortaja. [3, p. 25]

Las historias aparecen como iluminaciones de algo que comienza o concluye, y, en esas iluminaciones, la percepción territorial es reconocimiento de la permanencia (¿de la pertenencia?) tal como en el caso de Concho Guaita, quien se llevó a la muerte vestigios de su tierra. Por otra parte, todo paisaje por él descrito lleva presente, indisoluble, la presencia humana:

La orilla de costa entre Píritu y Bocaunare, que comienza en un cocal donde cohabitan las iguanas, y de ahí en adelante no es sino chirivital, sigue la línea de la restinga hasta los manglares del río que el tío Ricardo identificó como de la especie de los rizophoras. Antaño aquello fue arenal y a ratos ciénaga donde compartían la precariedad ecológica la culebra cascabel y un cangrejo repelente que hace cuevas entre el barro pútrido y las vísceras de los animales muertos, pero entonces ya había dejado de ser arenal y la sulfurización de las aguas de la laguna y la evaporación tenían convertida la restinga en un camino de peces extinguidos, un como espeso suelo blanco, hecho de los cuerpos de los bagres, la lisa, el róbalo, la mojarra, y los cristales de sal. El oxígeno les faltaba y la fauna la custrre escoraba donde creía sobrevivir, sin éxito.

El campesino se aprovechaba a veces de esta carne salada y reseca. Venía desde La Fila y en tejos la iba desprendiendo y cargado en sacos que luego amarraban a las enjalmas.

Máximo Cumache le alababa el gusto al curagüito.[123, p. 172]

Historias patrias, ángeles y narración oral.

El tratamiento de los episodios históricos es uno de los elementos que refuerza el proceso de construcción de una *patria*. Alfredo Armas Alfonzo los trata con la seguridad de quien los ha oído, relatos pasados de generación en generación y conservados en la memoria colectiva: son episodios de la guerra de independencia, pero, sobre todo, de la Guerra Federal y sus secuelas, como la Genuina y la Revolución Libertadora, y de alzamientos como el del general Arévalo Cedeño, hechos que conmovieron el país venezolano desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Lo cierto es que el tratamiento irónico, a veces con los tonos de un humor cáustico, reducen el horror de las crueldades, pero también la sonoridad de las heroicidades, colocando en una perspectiva familiar, alcanzable, las anécdotas:

Bolívar viene en retirada, perseguido por el indio Chaurán, mientras Jiménez recoge el parque que dejaron los patriotas tras la derrota.

Se mete al pueblo por la que llaman Calle El Sol, remontando el Cerro de Los Chivos, por ahí viene la caballería con Bolívar adelante, de colorado, blanco y oro, dobla la esquina de la casa que después fuera de Mercedes Alfonso y por ahí parten hacia el bajo de Chacín, buscando el sur que es por donde queda el camino real de Onoto y de Zaraza, por donde viene el ganado de El Chaparro.

Al ruido salen las Sifontes y la menor de ellas que fue la abuela de Gertrudis Sifontes, que era una chaporretica bonita, le dijo adiós a Bolívar con la mano. Bolívar paró el caballo y aprovechó de pedirle agua. La muchacha corrió y se la trajo en una taza de orilla azul. Bolívar bebió y agradeció el favor. Ya el indio Chaurán subía El Cerro de los Chivos, se oían cerquita las descargas, y Chamberlain había botado mucha sangre.

Las Sifontes guardaron la taza como un tesoro. Para uno, la rota de Los Barrancones está contenida en la porcelana que las Sifontes mostraban tan orgullosas. [79, p. 117]

La precisión en los detalles, la mención de referencias espaciales, se produce por la necesidad de ubicar a la audiencia, dado el carácter fundamentalmente oral, y, por eso mismo mítico, del relato que se hace. Como alguna vez escribió Armas Alfonso: *Yo me siento frente a una máquina cuando me reclama cierto estado anímico propicio y me pongo a recordar viejos episodios que alguien me contó en las noches de luna de mi pueblo u oí referir a terceros, recostado de alguna puerta. Biografías municipales. Pequeñas historias de pueblos con aleros y tejas o cañizos ahumados, con callejones que dan al monte o se abren al cementerio rural y a los rastros. Un escenario donde se asoman, como sábanas tendidas al viento, los fantasmas de los muertos, de las quemas y del verano.* ^{xxiv}

Los episodios de estas guerras, de estas historias, a menudo pertenecen a la memoria familiar: una memoria simbólicamente presidida por el comandante Ricardo Alfonso, cuyo retrato omnipresente fue pintado por Tovar y Tovar, pero también por otros soldados, otros villanos y otros héroes:

Fuerzas de La Libertadora tomaron Sabanauchire y pusieron un retén entre las dos casas, la de la familia y la del almacén, donde siempre prefirió vivir don Ricardo. Cuando Mamachía tenía que ir a llevarle algo, se hacía acompañar de Luis Velásquez, que era más que hermano, hijo del abuelo.

Andrés Campos mandaba esa tropa. Andrés Campos, de los Campos de Río Chico, de buena familia. Venía con fiebre alta y su ordenanza le colgó la hamaca entre las dos ventanas de la casa de familia. Andrés Campos pedía agua, entonces un soldado fue a la puerta de la sala a solicitar el favor.

Los Alfonso se disponían a acostarse y la señorita Mercedes se mecía en una hamaca y rezaba cuando con la culata del máuser empezaron a golpear la puerta. Entonces la madre levantó un calvario de cinco cruces sobre el silencio y el pavor suyo y de sus hijas. [103, p. 143]

Ante estos elementos cabe preguntarse si Alfredo Armas Alfonzo fue un escritor patriota. El no espontáneo, acentuado hiperbólicamente, parece ser la primera respuesta, si se considera el desprestigio actual de la palabra *patria*, el desgaste por utilización excesiva en que han caído sus símbolos. Sin embargo, la noción prístina de *patria* remite a un símbolo que es en sí mismo: la condición de pertenencia y de identidad. La *patria* no solamente es el origen, sino que es también la referencia, la guía en el camino y el sitio final al que nos envía el periplo de la existencia. La *patria* es el hombre y, en ese sentido, en el sentido de las recuperaciones que tocan lo humano más profundo, Armas Alfonzo sí es un escritor patriota, alejado de los símbolos usuales: para él, las cruces del pueblo de Clarines, el cementerio de arriba y el cementerio de abajo, la laguna de Unare, las matas de treyolí que un día viera en Boca de Uchire, la reseda, la rosa y el girasol que percibiera en la vía hacia El Tigre, el mar apenas si rumoreante, visto desde el campanario de la iglesia de Píritu: esos son los símbolos de su *patria* y a esos se atiene como reales. Esos deberían ser los dibujos heráldicos de su escudo de armas. Esos deberían ser los signos secretos de identificación de aquellos que han nacido o que han transitado, en la vida y en el texto, por la Cuenca del Unare, el territorio de Alfredo.

Y, en todo momento, por esos mismos signos, es posible tener presente una esperanza, no tan remota: la de que el contenido ético de una literatura que rescata ontológicamente la *patria* se transforme en sedimento estético de una ética personal y colectiva distinta de la que actualmente debemos afrontar. Tal vez Armas Alfonzo no lo planteó de esa manera. Tal vez no fue ésa su intención, pero ¿no cabría esa posibilidad redentora dentro del rito de desafíos y de honras que trazó al construir el territorio épico del Unare para nosotros y nuestras generaciones futuras?

Invenciones.

Esta ha sido, escriturada, la pasión vivencial de Alfredo Armas Alfonzo... Escribir desde el silencio para impedir el olvido, escribir partiendo de la propia raíz, de la propia intimidad, escribir la otra Historia, la real, la que no está contenida en ningún libro de texto. Escribir entonces la intrahistoria y demostrar con ello la infinita capacidad de

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

*multiplicación de sus visiones y la verdad perdurable
de sus hechos.*

Morella Contramaestre

Hay relatos en EL OSARIO DE DIOS que encuentran en ANGELACIONES no sólo su correspondencia o su continuación, sino incluso la referencia fotográfica que potencia la verdad (ficcional) del texto. En efecto, ANGELACIONES es un precioso libro (en todo sentido: precioso es su contenido literario, preciosa su concepción gráfica: su objetualidad de libro) compuesto de sesenta y tres relatos, menos breves que los de EL OSARIO DE DIOS, igualmente yuxtapuestos, pero titulados, a diferencia de los que componen EL OSARIO, que están identificados con números, lo cual podría suponer una mayor autonomía en la sintaxis del relato. En él, las historias adquieren un tono más profundo, primordial y ciertamente elegíaco. El lenguaje sonoro, perfectamente impecable, está respaldado por páginas centrales que reproducen fotografías, en las que el color sepia transmite la nostalgia, y que no dejan de producir el efecto de que uno se adentra en territorios que, si bien pertenecen a una vivencia real, han penetrado por medio de la escritura en un régimen de temporalidad y de espacialidad vividas de manera diferente en el texto que en lo que se llamaría realidad.

Muchos de los personajes de EL OSARIO DE DIOS, como ya se ha dicho, reingresan en ANGELACIONES obligando a que el lector considere estas obras como bloques de un mismo ejercicio literario. La presencia de divinidades, pájaros y héroes es el denominador común que se evidencia con un lenguaje cada vez más depurado. La historia más cruel y tenebrosa aquí se manifiesta con melancolía y belleza. La diferencia principal entre ambas obras, sin embargo, es el tono en el que están construidas: la primera, lleva el seco impulso rítmico del aeda que transmite los relatos de la tierra de plaza en plaza. La segunda, transforma la palabra en purísima evocación poética. No solamente son los diez años de diferencia entre una y otra: es la modificación de perspectivas: ANGELACIONES es una obra crepuscular, se sostiene en esa banda del cielo y de la luz donde la tarde no ha caído del todo y tampoco la noche ha entrado en el mundo, mientras que EL OSARIO DE DIOS posee la luminosa audacia del día, la iluminación total del sol que obliga a la gente a buscar el refugio de los aleros para seguir contando.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

La otra diferencia se nota en el paso desde el narrador omnisciente al narrador impersonal: la formulación uno ingresa en forma definitiva a la construcción colectiva del relato: ya no es sólo el narrador, oficializado por el ejercicio de la escritura, el que cuenta, sino que el lector se integra a ese oficio de contar, incorporado por la fuerza de lo que se cuenta. La impersonalidad, además, es un medio de evitar los excesos emocionales. Para T.S. Eliot, en particular, es una forma de tratar temas esencialmente románticos sin caer en la trampa del sentimentalismo y en el clamor lacrimoso y cándido de alguna expresión lírica directa:

Hablando de Caota uno se pone a decir, se pone a emparentar este humildísimo legado de la tierra con el cuarto rey mago de la caminata de siglos hasta el portal de Belén, porque el rostro de Caota corresponde a un friso de la mitología y porque desde niño uno tiene la conciencia de que sobre los hombros de Caota no desentona una piel de terciopelo encendido como la pluma del cardenalito que antes, cuando la maldad no se había expandido, volaba numeroso entre las espigas del gamelotal de La Cruz de Píritu, entre los bolaeporros de la hacienda Ayacucho o dentro de la flor del verano, que es la que se realiza en la matica que llaman morrocoy... [ANGELACIONES: Retratarío de Caota Rey Mago, p. 34-35]

También es notorio el mayor uso de expresiones regionales: todo ese afianzamiento de historias, personajes, paisajes, plantas y aves constituye un más poderoso esfuerzo de tomar posesión, en principio, y de fundar, posteriormente, un espacio patrio que le es absolutamente particular al escritor, pero que, aprehendido literariamente, llega a constituir para los lectores también una *patria* llamada Cuenca del Unare:

Los palenques decían Paricatar y estaban nombrando un lugar donde los robles maduraban una sombra espesa como oscuras frutas. La tierra se doblaba de serrejones y era roja y blanda como el fruto de la pitahaya picada por los conotos, y la hendía una agua impetuosa a la que le llamaban Onari y señalaba el camino de la mar o de los otros mares menos expandidos, como Cariamana, donde los peces tienen de plata los ojos.

Manareyma, Eguéry, Chacaracuar, Aparacuar, las tierras del sur. Píritu las del este. Frente a la ventana por donde se alcanza una lejanía,

Fray Antonio Caulín escribe la historia. La pluma va rasgando el papel de pergamino con apretada caligrafía. Juan de Orpí, un licenciado en leyes y en derecho canónico, ha construido un fuerte amurallado, el de San Pedro Mártir, donde velan los arcabuces. La muerte viene a veces en una punta de flecha o en un filo de acero. A la iglesia la protege una gruesa pared. De vez en cuando canta una paraulata en un cují, y, en el invierno llega hasta la mesa del observante el perfume de las amarillas flores del abrojo que abren entre las piedras. [La Edad de las Piedras, p. 5]

La empresa literaria de ANGELACIONES tiene, entonces, un signo diferente. Si en toda la obra anterior, el rescate estuvo destinado a descubrir y a inventar un territorio, en este momento lo que se aspira es a consolidar dicho descubrimiento y dicha invención. Alfredo Armas Alfonzo es, dentro de este orden de ideas, el símbolo paradigmático de una utopía geográfica: de una *patrialización* que, al mismo tiempo que objetiva el territorio existente y el conjunto mítico de la Cuenca del Unare, ambos provenientes del imaginario colectivo, recupera los rasgos de una historia que brota al conjuro de su palabra como un mundo del que para siempre está desterrado el temor al olvido.

Invención de un mundo: ¿revelación divina?: [*Por el sitio de Paricatar los observantes sustituyen la sombra de los robles por otra más alta que casi alcanza el cielo de Dios: la de un muro con campanas, donde, cuando se hace el silencio, se abren los ojos de los santos, y en las horas de sol, un Jesús pequeñito juega con el cingulo de un Antonio que vino de Padova y tiene las manos como un lirio*]. Voluntarismo que inscribe el aparente azar de los hallazgos en forma de misión providencial: destino manifiesto: pues la divinidad suele ordenar que se pongan nombres y sobrenombres a las personas, lugares y cosas para que sirvan conforme a sus oficios dentro del mundo creado, y esos nombres deben convenir a la existencia de cada cosa, según Aristóteles. [*Con el tiempo, que eran lluvias y eran resolanas, el indio construyó la casa del alero; y el artesano la ventana de balaustres y la pesada puerta claveteada. En el tinajón se aferró el helecho y en el patio fueron creciendo la isora y el clavelito, la generosa reseda, el nomeolvides, el pinopino, el treyolí cambiante, el lirio de lanza morada, la cayena y la caléndula, el jazmín de hacienda, el poderoso níspero, la dulce naranja, la olorosa yerbabuena, la fregosa, el yantén, la flor de la mandarina, la turiara, la melisa, la diamela*]. Por eso los nombres sirven para que la invención se genere o se provoque. Dentro del ámbito así creado es factible producir posteriormente el encuentro: el texto de la invención de la Cuenca del Unare avanza, pues, en Armas Alfonzo, profundizándose, explicando el territorio

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

inédito, comparando, inventariando y clasificando lo que encuentra. En estos términos, el proceso de descubrimiento, invención y fundación es una experiencia cuya novedad consiste tanto en la creación de un objeto ético y estético, epistemológico y ontológico, como en la acción de sacar del mundo existente algo: un fenómeno, un lugar, que si bien no se conocía, existía como prefiguración y como realidad instintiva, y que por este medio se escamoteaba al olvido y la muerte. [*Por sobre las piedras de la calle iba y venía la muerte, adornada o empobrecida, a veces en tosca caja de cartón, a veces con reluciente pana negra, a veces entre coronas blancas, moradas o amarillas; a veces entre el jadeo de los cargadores, de barbas de maíz la cabellera y de ásperas raíces los pies entre las cabuyeras. O caminaba un Jesús que tenía miles de años de sueño, entre velas de cera, entre briseras apagadas, entre vidrios duros, entre oraciones transidas*].

Una vez reconocido y aceptado el territorio patrio, como ya se ha dicho, él se legitima mediante su incorporación a la historia. A partir de entonces, un sistema de convencionalismos asegura su preservación en el marco de una herencia que transmite certidumbres indiscutidas. La invención individual se socializa, pasando a formar parte del patrimonio y del sistema de creencias del colectivo. [*Por este empedrado huiría Bolívar el caraqueño y galoparía Chaurán el piriteño. Ondearían las banderas amarillas, las banderas azules. Se encresparía el vocerío guaturo. Resonarían las descargas de La Genuina o de la Libertadora. Entonces Pío Yaguaracuto tenía el pecho de un río y a su nombre se atrancaban los portones. Entonces, sobre los caballos andaba la lanza o el chopo buscando el corazón de sus hermanos, y las campanas doblaban por el surco que usurpó la malva, por el conuco que había borrado el rastrojo, por las cruces sin nombre y por los hombres sin sepultura. Iba y venía la tropa por sobre las piedras llena de las costras de la sangre, llena de las banderas de la muerte. Ni velas para la agonía, ni untos para las llagas, ni alivio para la fiebre. Los cascos golpeteaban sobre las piedras y sobre las piedras se regaba la mirada que no cerraba ninguna mano o la mano que no encerraba ningún amor (...) A veces, un caballo blanco desbocado atravesaba estas calles llevando a rastras, con pesados saltos, prendido a la espuela, su jinete. La espada iba sacándole estrellas a las piedras*]. La nueva verdad se reconoce al mismo tiempo que se generaliza su disponibilidad, accesibilidad que oblitera el exclusivismo inicial de toda invención.

Por otra parte, la invención de un territorio, tal como va cumpliéndose en la obra de Armas Alfonzo, no deja de tener efectos en la forma de abordar la realidad y no deja de producir modificaciones en las relaciones que cada individuo establece

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

con su medio. *Porque toda invención, por muy personalizada que haya sido en su origen, se inscribe en la historia como un acontecimiento que reordena los conocimientos existentes.*^{xxv} En la invención específica de la Cuenca del Unare se crea un territorio y, al mismo tiempo, una nueva realidad se integra (se dispone) en el mundo real para transformarlo en forma sustancial. La redistribución de lo conocido no se produce sin dificultades: se necesitan muchos ajustes e incluso desmentidos, porque la invención que instaure nuevas realidades inevitablemente desborda, niega o transgrede lo conocido anteriormente. Como expresa Aínsa: *La invención lleva en sí un dispositivo de desestabilización, perturbación y subversión del orden aceptado, cuya intensidad se mide en función de la capacidad innovadora que conlleva. La recepción de la invención supone, pues, un reajuste de legitimidades y en la medida en que es auténticamente innovadora, inevitables roces y desmentidos se producen en la desconstrucción del estatuto al que se integra.*^{xxvi}

La función desconstructora, por su parte, es la base de inserción y legitimación. En sí misma, como dice Derrida, citado por Aínsa, la desconstrucción parece negativa, sin embargo, ella implica una nueva disposición de los elementos y su reordenamiento consiguiente, lo que produce una emocionante trasposición que se refleja en la cosmovisión renovada. Siguiendo este razonamiento, resulta que la invención de un territorio y sus historias es, en definitiva, una reinención del escritor en sí mismo que va más allá del contenido órfico: no se trata del establecimiento de máscaras intercambiables, sino de la creación de algo nuevo, a partir de un doloroso desprendimiento de naturaleza proteica. Los *mitos*, entonces, se recrean, renacen, como consecuencia directa de todo el proceso de invención.

Esta reflexión entre lo cierto y lo inventado se plantea estéticamente en ANGELACIONES. Oposiciones fomentadas aun desde la disposición de los textos sobre la página en blanco: oposición entre el texto y el vacío, entre lo real y lo imaginario, entre el ser que es y el ser que debe ser. Todo se manifiesta en ese mundo abierto donde se supone una actividad simultánea entre la ficción y la *patrialización*. La ficción remite a la invención, y es privilegio de poetas. La *patrialización* implica la ambigua victoria de poder elaborar un mapa de la geografía mítica de un sitio llamado convencionalmente Cuenca del Unare, que está allí y en todas partes.

Angelaciones: lo doméstico y lo cotidiano

El ángel como figura es casi una constante en la obra de Alfredo Armas Alfonso: es un ángel humanizado, aquejado de los achaques, tristezas y nostalgias de los hombres. Veleidoso en el amor, fácilmente encolerizable, o, por el contrario, preparado para sufrir humillaciones, no tiene nada que ver con el terrible ángel rilkeano. Hay un cuento del escritor cubano Reinaldo Arenas, *La Vieja Rosa*, donde la presencia del ángel va introduciéndose paulatinamente en el relato: primero es simple latido brevísimo, mera ausencia de algo que se presiente, y a medida que va avanzando el tiempo, gracias y desgracias en el camino de la vida, él va haciéndose cada vez más notorio, hasta aparecer por completo: luminoso, sonriente, irónico, perverso, justo en el momento en que se están cumpliendo para la vieja Rosa todas las tragedias: la pérdida de su finca, expropiada por la Revolución, la pérdida de sus hijos, cada uno en un destino diferente: el mayor, revolucionario y por ende cómplice de lo que ella consideraba un despojo; la hija, casada con un negro, ante el horror y la repugnancia de la madre, y el hijo menor, regocijado en su homosexualidad adolescente. Pero lo que deseamos señalar es cómo va surgiendo desde algún punto sensible del universo, la idea y la figura del ángel. Asimismo, aun cuando este libro de Armas Alfonso lleve el título de ANGELACIONES, el ángel está apenas enunciado, no aparecerá en todo su esplendor (o en toda su miseria) sino hasta *LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL* (1990), libro en el cual retoma algunos de los personajes y paisajes de la Cuenca del Unare, pero donde se siente por igual la presencia del otro sitio: la ciudad, devoradora y cruel, propiciadora de la existencia de ángeles, generalmente muy desdichados.

Es lo cotidiano eso que nutre la obras armasalfonziana. También es lo doméstico. Esas son las coordenadas de su trabajo: lo cotidiano es el suceso mínimo, la reiteración de los actos que se realizan día por día, estación tras estación, y que van estableciendo un sedimento de costumbres. Lo cotidiano no es lo histórico: no es una noticia que irrumpirá en el flujo de lo doméstico para transgredirlo: esos son hechos épicos, son quebrantamientos trágicos, alteraciones del drama. Desde una perspectiva fenomenológica (que apunta, a su vez, hacia una epistemología a partir de lo cotidiano y lo doméstico), la forma estética es la que da potencia al dinamismo creador. Lo que se observa, lo que el escritor (re)produce, es siempre un cosmos abierto e inacabado cuya conversión en objeto estético sólo puede darse mediante una estructura: una trama, cuyos hilos son historia, lenguaje y disposición de los elementos. El escritor es siempre el principio activo, el que da cualidad estética a la

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

visión que organiza y orienta el mundo del personaje ante la recepción-contemplación del lector. El no inventa el lenguaje en cada acto de creación, sino que toma las palabras que están allí, con unas resonancias ya existentes, e inscribe en ellas una particular representación del mundo. Pero a veces la historia, a fuerza de ser transmitida de boca en boca, puede convertirse en un hecho con el que se convive. En ANGELACIONES, lo cotidiano, lo histórico y lo doméstico conforman un entramado de hilos cuyo elemento constituyente es el lenguaje:

Los Tecló venían de tus antiguos orígenes, como los Parababire, como los Araguatamay o los Tachinamo, o como todos los hombres de tu pueblo. Labradores de Conocopón, brazos que nunca cosecharon otros frutos que la amargura. Recogían los secos guatacaros, árbol de leña que erguido tiene fragancias y nidos en las ramas, o el cereipo de resinosa corteza fragante, con la que se hace lumbre en los fogones. O los maduros gajos de la ciruela fraile, o la quisanda, o la raíz de escorzonera. Eran unos cuantos los Tecló y entraban al pueblo siempre sobre sus piedras, siempre con sol o con aguaceros, abrumadora presencia la de ellos y las de sus burros cargados con la leña y el regalo de las frutas del monte para la alegría de los niños y la yerba que curaba los males. En ocasiones se advertía la ausencia de uno de ellos en el grupo y a la pregunta el viejo Julián siempre habría de decir: "-Se murió endenatico" o "-Se lo dejo todo en dos y medio", con lo que cada pregunta se iba quedando sin respuestas hasta que ya no hubo leña en las casas de todos. [La Edad de las Piedras, III, p. 6]

Ese lenguaje, serenamente fluyente, asegura el margen correcto para que transiten cotidianidad y domesticidad: tiempo y espacio en el que se traman las historias. ANGELACIONES es un libro de amor a la madre. Mercedes Alfonso es la prefiguración de un ángel: la que siembra lirios, nomeolvides, cuarentadías, diamelas, isoras de sol y de presagios. A su alrededor, mujer de ojos profundos y talle esbelto como aparece en el retratario, se van constituyendo todas las cotidianidades, todos los espacios hogareños, todas las batallas y todo nacimiento y toda muerte:

Un ángel de bondad, una criatura del cielo, una de esas predestinaciones que sólo los santos deparan, indujo a Mercedes Alfonso a esa armonía contenida en sus manos para las artes de la guitarra o el

requinto, para el regalo de su voz, para el cultivo de la rosa, el amor al prójimo... [Del viento, p. 114]

Es importante sentir cómo toda la cotidianidad presidida por Mercedes Alfonso está siempre bajo la protección de santos de iglesia: San Antonio, sobre todo, el padovano de las manos de lirio, mira con ojos píos todo el universo circundante: la iglesia de Clarines, con su pátina invencible de tiempo, despliega sus piedras y cobija el osario de los nombres ya reconocidos en la literatura; el camino que conduce a Píritu permite de tiempo en tiempo ver el mar. Mar amargo: la pobreza, las fiebres, las lágrimas de un primer amor incumplido, tronchado por la muerte, que era una compañera célebre de aquellos días. Y mar de imágenes también. Los caminos que se andaban en burro, polvorientos a veces en la estación seca. La salina brillante bajo la luna llena. Todo. También la historia aparece iluminada con el fulgor de Mercedes Alfonso, señora de lo cotidiano, llama de lo doméstico:

Al caudillo del Alto Uchire, a este jefe de guerrillas que no ganó batallas heroicas ni peleas de sangres abundantes, lo nivela en el tiempo donde todo hombre halla el pago a los hechos de su conciencia, el mismo mandato que derrumba a aquel a quien tanto admiró. La ya borrosa fotografía muestra el entierro del anciano jefe federal, la urna forrada en raso negro sobre dos sillas junto a la sepultura abierta. Ya marchitos despojos del jardín de las Alfonso se ven sobre la caja, como no deja de descubrirse la aflicción entre los presentes, uno que otro (el Itriago, el más peripuesto) de cerrado luto, el general Maracaputo de blusa abierta y camisa de rayas. Casi todos son hombres cuya cosecha no tardará en recoger la misma muerte que ahora lloran. [Flores para la difunta, p. 94]

La cotidianidad que Armas Alfonzo rescata en ANGELACIONES tiene un tinte de creación radical. Es una manera de detener el tiempo, evitar que los relatos tan simplemente enunciados se pierdan, se desvanezcan en el vacío. La proyección mediante la escritura literaria es una de las formas de asegurar no solamente sobrevivencia, sino vida perdurable. Para Armas Alfonzo este rescate, este vínculo con lo cotidiano y lo doméstico es, evidentemente, la única posibilidad de conferir sentido a la vida, al tiempo que pasa y de inventar su propio mundo, de imponer su propia concepción de la realidad, alejado del desgaste. Armas Alfonzo transfigura su mundo para conseguir expandirse existencialmente y la necesidad de esa transfiguración es la invención de posibilidades. A partir de lo más sencillo, de lo más inocente y cotidiano, el escritor crea una manera de sumirse en juegos

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y PATRIA

incesantes: el mundo es entonces la sede de diversas existencias posibles que deben repetirse y continuarse: como ya hemos visto, la repetición es una de las características del *mito* y el *mito* genuino es el fundamento de la narrativa armasalfonziana.

Ahora bien: el ángel de ANGELACIONES es en verdad un arcángel: anunciador de un paraíso, de una utopía, y no por eso su mensaje es menos sublime, ni es menos hermosa la voz que lo transmite. ANGELACIONES está construida con un lenguaje altamente poético: a través de él podemos visualizar los campos que rodean Clarines, el esplendor de la laguna de Unare, la belleza inmarcesible del mar. Pero en todo eso hay una nostalgia profundísima que evoca lo ya perdido, que si bien fue paradisiaco no dejó de tener sus tintes terriblemente melancólicos: la pobreza y las fiebres, las aves que se fueron hacia otros horizontes, la lluvia y los cementerios. Y también los muertos familiares, desde Ricardo Alfonso hasta Lourdes Armas, desde don Cándido Rojas a Mercedes Alfonso, desde Rafael Armas hasta la niña Tura y tantos y tantos otros más.

Los desiertos del ángel

Siguiendo la misma estructura inaugurada en EL OSARIO DE DIOS, LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL (1990) es también un cuerpo formado por ciento cuarenta fragmentos con autonomía sintáctica, numerados con elementos de la tabla de multiplicar y yuxtapuestos para conformar un sistema cuya unidad semántica no es tan evidente como en las obras anteriormente mencionadas. El mismo lenguaje es seco e irónico, con un tono amargo y en algunos momentos cruel. La imagen de los ángeles aparece, pero son ángeles en decadencia, tristes, desamparados frente a una sociedad hostil que ni les concede el crédito por su existencia maravillosa, ni hace nada por paliar su situación desafortunada. Significativamente, estos ángeles son urbanos. Porque aunque en algunos textos se recrean instantáneas de la *patria* del Unare, en muchos de ellos lo que se percibe es la ciudad --Caracas-- cotidiana: la que vive en las calles, en las plazas, en los autobuses de transporte público, y la que permite la existencia infeliz de los ángeles:

Se pegó las plumas con engrudo hecho de almidón y voló hasta la ventana, pero ya la ventana a la que pretendió volar y todas las demás de la casa estaban ocupadas por las palomas, que se arrullaban o medio se adormilaban con la cabeza metida bajo su axila.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

El engrudo se le fue secando y se le convirtió en una costra dura y tensa que hacía repelente lo que fuera delicia reconocida de los hombres.

El arrullo de las palomas ni siquiera cesó cuando empezó la lluvia y uno y otro escándalo la mortificaron, además. Y por último, las plumas se adhirieron una con otra y todavía a las seis de la tarde no podía poner en orden sus ideas. Ser ángel no es tan fácil como se imagina la gente. [LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL, 1x7, p. 17]

En realidad, este libro fue construido en 1987 con la intención implícita de organizar ejercicios literarios de índole narrativa, seguramente escritos en diversas épocas. No deja de ser un libro hermoso, tocado de una gran angustia, de una honda amargura, de un pesimismo propio de un tono absolutamente crepuscular. El vigoroso intento de construir la *patria*, expresado en el resto de su obra, aquí se limita a una gesticulación. Quizá es cierto que Armas Alfonzo murió aquejado del dolor *de la Cuenca del Unare*: cada destrucción que percibía en su territorio, cada soslayamiento de la historia, iban erosionando no sólo su alegría, que siempre fue parca, sino también su esperanza. En LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL se produce como un caleidoscopio donde aparecen evocaciones de la infancia y la adolescencia, anécdotas contemporáneas, paisajes, personajes grotescos o trascendidos, hechos históricos: los episodios de la épica cotidiana. Todo eso construido con un lenguaje que no perdió la frescura de la oralidad que se dio en EL OSARIO DE DIOS, pero que luce como cubierto por una película melancólica. Por otra parte, afianzó el uso de las voces regionales, concibiéndolas más como sonido, como onomatopeya, con el fin de dar un ritmo musical a sus trabajos:

José Manuel Armas Armas tocaba el violín y bajaban de sus ramas para oírlo turupiales y picodeplatas, bandersalemanas y caradenales, periquitos carasucias y lororreales, tautacos y corocoros, paraulatas montañeras y paraulatas llaneras, carraos y Guiriríes, canaritos amarillos, maiceros, azulejos, mirlos y alondras. Los ángeles del cielo también descendían de sus empíreos y se reunían en la plaza de Guanape bajo la mata de chica que todavía quedaba de dos que eran para embelesarse con el violín de José Manuel Armas Armas.

El violinista no comía, porque las horas de desayuno, del almuerzo y de la cena eran pocas para el ejercicio de su brazo con el arco sobre su caja

de música. El violín era para José Manuel Armas Armas el embriagante aroma de las rosas.

Hasta que en Los Peladeros, un camino adornado de tiamos entre Macaira y el Orituco, el maestro Rodríguez Graffe le robó el violín a José Manuel Armas Armas, no con gana de mala acción, y el pobre, perdida su alma como creyó, se sentó a morir entre el escobal y obtuvo su propósito sin nada dentro de él como no fuera el desconsuelo. [23x16, p. 144]

Los relatos de LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL llevan en sí la presencia de la muerte: la huella de lo que va desapareciendo, no sólo debido al paso del tiempo, sino también debido a los acelerados cambios del llamado progreso, que han ido destruyendo los valores tradicionales y las costumbres más antiguas, sustituyendo todo eso por valores endebles y foráneos, que tampoco duran lo suficiente como para asumirlos con propiedad. Pero también hay memorias de la infancia, como la del terremoto de Cumaná, en 1929, que destruyó la precaria panadería y dulcería con que su padre Rafael Armas intentaba mantener a la familia [10x8, p. 115], o como la aventura del viaje en burro con Luis Tarache, cuando descubriera preciosas ruinas de un templo circular en medio de un bosque de sabana [25x11, p. 153], o como los cuentos de Caota, personaje omnipresente en su obra narrativa [23x20, pp. 148-149]. El trabajo de lenguaje es quizá más audaz:

Roque Pinto, el hijo turulato de Verona Laguna, vendel dulcitol de lechosavendela florvendela pitahayamaduritavendel dulcedela flor dela amapolavendelos culitos de cocorayavendel bocadillitodegu ayabaque él recogedel traspatedemimamatitayvendel papeloncito y lalegríayesto es lafiestadelosniñitoshastaonotoylaguacharaca y los niños de Onoto y La Guacharaca apenas lo ven que viene corren a esconderse tras las hojas de las puertas de los zaguanes con el corazón en el puñito.--Muérganos muérganos-- les insulta Roque Pino consciente de dónde se metieron para huir de él. [2x1, p. 22]

Ese riesgo lingüístico representa un avance dentro de la obra armasalfonziana: la elaboración de un *lógos* a partir del discurso oral y también de las voces regionales, y ése es, quizá, el mayor de los valores de LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL. Hay otros elementos, inmarcesibles, que tal vez por excesiva cercanía podemos pasar sin

advertirlos: si uno tiene la fortuna de estar frente al mar en esa hora única en la cual la luz del sol traza una línea horizontal rosácea, a veces violeta, que separa el azul oscuro de la noche de la masa poderosa del mar, siente dentro de sí no solamente la magia de un paisaje que trae memorias ancestrales, o la nostalgia de lejanos continentes, sino también el instante único de la belleza y la certidumbre de que la muerte acecha tras cada paso del secundario en la esfera, en cada grano de arena que se desliza por la boca del reloj. Esa es la misma sensación que produce LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL. Hay, sí, un intento de recuperar (más que de asumir, más que de fundar) la *patria*, pero es un intento desolado, casi apenas un gesto por no dejar: un gesto de honestidad con el oficio de la escritura, que es una de las mayores herencias que nos dejara Alfredo Armas Alfonzo. Y si en este ensayo se tiende a considerarlo como el último volumen de una trilogía de recuperación ontológica de la *patria*, una primera lectura crítica debe asumir que el parentesco es primordialmente formal, pero que las tramas y las anécdotas no guardan ni la unidad ni el dramatismo de EL OSARIO DE DIOS y de ANGELACIONES. Eso, sin negar que algunos textos mantienen el vínculo semántico con las obras citadas.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

Patria y Mito en la obra
de Alfredo Armas Alfonzo

*EXTIENDO mis manos
contra el viento
Y toco la tiniebla
¿En qué lugar está el fuego
que no se agota ni cae?*

Néstor Rojas: SEPIA

El tiempo del *mito* suele ser más auténtico que el tiempo histórico. El *mito* reproduce las coincidencias entre relatos primordiales, paisajes, epopeyas y discursos. El escritor que asume el *mito* como materia prima o fuente de su obra consigue encontrar entonces un orden en el que pueda manifestarse como colectivo el imaginario de su propio yo individual. Pero a cambio de eso debe renunciar a sus propias imágenes para que aparezcan las del *mito* genuino. La pregunta es: ¿pueden la vida del artista y sus secretas experiencias obliterar la fuerza del *mito* una vez que éste se apodera del ser? En verdad, si el arte es ante todo revelación (de secretos, de espacios desconocidos, de *patrias*) y esa revelación tiene, necesariamente, una raíz teológica (la divinidad expresándose) entonces el mundo de la realidad debe abrirse a los misterios míticos: sus accesos exotéricos deben interrelacionarse con los accesos esotéricos: el artista vive así su suerte más solitaria, y de ella saca fuerzas y conocimientos tales que lo convierten en sacerdote y maestro.

Son esas premisas las que quizá iniciaron a Alfredo Armas Alfonzo en el proceso de crear su *patria* Cuenca del Unare. Su obra se va construyendo como la biografía emblemática de una comarca y de un artista que vivió apasionadamente su relación de acercamiento y rechazo con la región geográfica y la saga colectiva y familiar. Esa biografía se construye desde una observación irónica, donde la ironía no

ALFREDO ARMAS ALFONZO:
LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

es escape, evasión, sino que actúa como filtro o alejamiento de los dramas luminosos u oscuros: la observación de este cosmos luego se traducía en escritura no exenta del dolor, por cuanto era escritura proteica, de ésta que provoca el desgarramiento del que escribe cuando crea el texto literario. Tampoco exenta del amor.

En el límite del horizonte de Armas Alfonzo estaban las líneas brumosas de la noche a punto de caer. La plenitud de esa noche presentida otorgaban a la obra un doble movimiento: por una parte, el gesto de aprehender para siempre iluminaciones de la historia y el espacio; por la otra, el abrumamiento pesimista ante lo inevitable de la sombra. Sin embargo, el esfuerzo del escritor apostó siempre a la transformación escritural de la aventura cotidiana, del territorio doméstico: a la construcción de una referencia vital que sirviera de hito referencial en el futuro. Análogo esfuerzo, aunque más cercano a la desesperación, es el de Rilke, tratando de liberarse de la tiranía del ángel y de emerger desde una verdad generada por sí mismo. Sólo que Rilke, como también Armas Alfonzo, debían preparar primero un cosmos con su realidad externa, realidad que para ellos tomaba muchas veces la apariencia de la muerte. Vencer la realidad: trasponerla en palabras: fundarla, era establecer un triunfo sobre el acabamiento. Pero esto representaba un sacrificio adicional: la palabra, impuesta de semejante misión, es reducida a espectro. La pasión de la palabra consiste en elevarse por encima de sus contenidos instrumentales y resonar. En Rilke, la alquimia verbal se cumple en verdades que no dejan de ser intrínsecas al paradójico acercamiento belicoso a la muerte. En Armas Alfonzo, la palabra se apodera de la voz y va contando, resonando en espirales rítmicas, privada de su noción de verdad, accesible como verosimilitud.

Por otra parte, es preciso señalar nuevamente que no basta la palabra para construir algo textualmente, sino que es preciso que esa palabra se componga dentro de una estructura que refleje lo que el escritor desea expresar. En el caso de Armas Alfonzo, los relatos surgen como haces luminosos que, en su imprevisto fulgor como relámpago muestran la profundidad de la tiniebla. Esas súbitas iluminaciones de espacios tan diversos que avecindan un episodio bélico con la anécdota de alguien que siembra un jardín o de los ciempiés que invadían las casas de la infancia cuando caían las lluvias, esas iluminaciones, repetimos, preanuncian una revelación. Son ellas las que destacan la tiniebla donde sobrevive todo en silencio: todo está purificado de lenguaje, todo resuena como si fuera la primera vez, dando forma y realidad a una verdadera *patria*.

ALFREDO ARMAS ALFONZO:

LA CUENCA DEL UNARE COMO FICCIÓN Y *PATRIA*

Si leemos la obra armasalfonziana --la obra narrativa y las crónicas inclusive-- es fácil encontrar esta voluntad de *patrialización*: resonancia, voces regionales, reiteraciones de anécdotas y personajes son, ya lo hemos dicho, los vínculos que unen toda la configuración literaria de ese trabajo. Con el tiempo, es verdad, la visión se fue cerrando sobre la región Cuenca del Unare, sobre su historia y sus recuerdos. Fue como si el escritor extendiera su ser escritural para proteger todo de la devastación que lleva consigo "el progreso". En LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL, ya lo plantea explícitamente así:

El humo de los incendios que se ve desde la cumbrera montañosa, al comenzar a bajar Aguacaliente, presagia el desastre en el Valle del Unare. La vena de agua de este nombre escasea. Toda la hoya desde su nacimiento hasta el estuario en el mar de Píritu la han talado y pegado candela, la han forzado a un desierto cuya desolación hiere el ojo.

Pero quien se ponga a buscar un culpable no lo halla por más que pregunte de casa en casa y de puerta en puerta. Le dicen al que se pone a averiguar que parece pendejo. [8x10, p. 95]

En otros términos lo plantea José Canache La Rosa, poeta muy cercano a la visión armasalfonziana. Él dice en su poema:

*CADA DIA MUERE UNO DE NOSOTROS.
Llegan noticias.
Vuela el colablanca. Se escucha su graznido.
Caen estrellas de la pared del cielo
y un árbol, otro más, se incendia.
Cada día muere uno de nosotros
y quién podrá llevar la macana
hacer patacos invisibles en el camino
ser digno de plumas y chagualas
beber ají molido sin dolerse
no mostrar flaqueza, ni cobardía ante el invasor.
Cada día muere uno de nosotros*

*y no hay remplazo ¹
hasta la gente ha comenzado a cambiar
ahora
en sus voces se escuchan palabras extrañas. ^{xxvii}*

Es esta queja ante la progresiva desaparición de los símbolos de la *patria* lo que tiñe de melancolía la obra de Alfredo Armas Alfonzo. Si bien su proposición es optimista (en el fondo de ese mar proceloso de nostalgias y de tristezas que él navegó en tantas ocasiones) lo es solamente en la medida en que el escritor siente que debe sacrificarse en el sentido más antiguo y ritual de la palabra: desaparecer en el acto de escritura, y metamorfosearse en texto perdurable. Como en unos versos de Dionisio Aymará, él pudo decir: *Me nutro de esa oscura/ hierba. Por dentro estoy viviéndome/ por dentro. Por lo más escondido/ de mí mismo...*^{xxviii} A eso también se debió la paulatina desaparición del narrador que evolucionó desde el testigo, desde la omnisciencia, hasta la segunda persona (que entabla un diálogo con el lector) hasta la impersonalidad, símbolo del cumplimiento final de los pasos del rito.

1. *La grafía propuesta por el poeta es reemplazo en lugar de reemplazo.*

En fin, la fundación de la Cuenca del Unare a través de la ficción es testimonio nítido de la búsqueda de obviar la acción del tiempo y su erosión. En ese territorio, los seres y las cosas tienen la oportunidad de existir, absortos en un presente eterno, invulnerables al pasado y a lo porvenir. Absortos en un presente donde el pasado y el futuro confluyen. Allí se busca convertir lo temporal en eterno: comprobar la permanencia, reafirmada vigorosamente por medio de la escritura. Porque toda señal de desmoronamiento obsesiona al autor, que vive incesantemente ensimismado en su tiempo interior. Como en Faulkner, *no se trata aquí de evocación en el sentido común de la palabra sino de una especie de peso constante de lo que fue sobre lo que es.*^{xxix}

Para Armas Alfonzo el pasado es **lo real**, como en el *mito*, y cuando toca el presente, como en LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL hay una condición tristemente grotesca en esas soledades donde el ángel, allí sí: en el presente, se transforma en terrible. Sin embargo, y a pesar del pesimismo, cada transformación del yo escritural de Armas Alfonzo: cada transmutación proteica, debe asumirse como una posibilidad de vida: las repeticiones cíclicas remiten a un campo de encantamientos: entre cada principio y cada final sólo hay una línea en espiral: en la ficción se perpetúa la *patria*, única y resplandeciente entre el humo de los incendios, única y resplandeciente bajo la suave neblina salitrosa que llega desde el mar, o entre el vaho fantasmagórico que rescata las imágenes, los fantasmas y los seres.

De este modo, la obra de Alfredo Armas Alfonzo responde a una necesidad de romper las limitaciones de la condición humana y trascender: ésa es la naturaleza del *mito* genuino, aquél que transcribe desde la individualidad que crea un ser colectivo. No es de ninguna manera un acto lúdico-esteticista. No existe edificándose en el vacío, sino que acoge una circunstancia específica, un cúmulo de experiencias vividas o escuchadas de los labios de quienes las rescataron del paso del tiempo, para convertir todo eso en materia narrativa. Es, en otros términos, una indagación sobre el destino del hombre, sobre su huella en la tierra que habitó, sobre sus aventuras y cataclismos y también sobre la potencialidad creadora que nos ha sido otorgada por la divinidad: la literatura, que, como expresó Onetti, es un arte: cosa sagrada en consecuencia: jamás un medio, sino un fin.^{xxx}

Bibliografía consultada

AINSA, Fernando

LOS BUSCADORES DE LA UTOPIA, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1970/"LA INVENCION DEL OTRO", EN DE LA EDAD DE ORO A EL DORADO: GÉNESIS DEL DISCURSO UTÓPICO AMERICANO, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, 1992

ARAUJO, ORLANDO

NARRATIVA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA, MONTE ÁVILA EDITORES, CARACAS, 1988

ARDAO, ARTURO

ESPACIO E INTELIGENCIA, EQUINOCCIO, UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR, CARACAS, 1975

ARNSTEIN, GUSTAVO

"BADAJOS, HUESOS Y ARREBOLES", EN UNA VALORACIÓN DE ALFREDO ARMAS ALFONZO, CASA RAMOS SUCRE-CONAC, CUMANÁ, 1987, PP. 41-49

ARMAS ALFONZO, ALFREDO

LOS CIELOS DE LA MUERTE, VARGAS, CARACAS, 1949CRESTA DEL CANGREJO, IMPRENTA LÓPEZ, BUENOS AIRES, 1951TRAMOJO, CROMOTIP, CARACAS, 1953LOS LAMEDEROS DEL DIABLO, ROMA, 1956COMO EL POLVO, EDITORIAL ARTE, CARACAS, 1967LA PARADA DE MAIMÓS, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1968PTC: PTO. SUCRE VÍA CRISTÓBAL, UDO, CUMANÁ, 1967EL OSARIO DE DIOS, MONTE ÁVILA/EL DORADO, CARACAS, 1991, 2DA. EDICIÓN (PRÓLOGO DE MILAGROS MATA GIL) CIEN MÁUSERES, NINGUNA MUERTE Y UNA SOLA AMAPOLA, UCV, CARACAS,

1975 ANGELACIONES, EQUINOCCIO, UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR, CARACAS, 1979 EL BAZAR DE LA MADAMA, FUNDARTE, CARACAS, 1980 ESTE RESTO DE LLANTO QUE ME QUEDA, ALFADIL, CARACAS, 1987 CADA ESPINA. TRES HISTORIAS DE AMOR, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1989 LOS DESIERTOS DEL ÁNGEL, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1990

BALLESTERO, MANUEL

CRÍTICA Y MARGINALES: COMPROMISO Y TRASCENDENCIA DEL SÍMBOLO LITERARIO, BARRAL EDITORES, BARCELONA, 1974

BAQUERO GOYANES, MANUEL

ESTRUCTURAS DE LA NOVELA ACTUAL, ENSAYOS PLANETA, BARCELONA, 1970

BLANCHOT, MAURICE

EL ESPACIO LITERARIO, LETRAS MAYÚSCULAS, PAIDÓS, BUENOS AIRES, 1969

BRAVO, VÍCTOR

"LA ALTERIDAD Y LA PRODUCCIÓN LITERARIA" EN LOS PODERES DE LA FICCIÓN, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1987

BROOKS, CLEANTH

WILLIAM FAULKNER: THE YOKNAPATAWPHA COUNTRY, NEW HAVEN, 1966

BURGOS, FERNANDO

LA NOVELA MODERNA HISPANOAMERICANA, COLECCIÓN DISCURSO ORÍGENES, MADRID, 1985

CAMPOS, JULIETA

FUNCIÓN DE LA NOVELA, SERIE DEL VOLADOR, JOAQUÍN MORTIZ, MÉXICO, 1973

CANACHE LA ROSA, JOSÉ

PIEL DE MARAKA, CENTRO DE ACTIVIDADES LITERARIAS DE EL TIGRE, FONDO EDITORIAL/COLECCIÓN POESÍA 1, EL TIGRE, 1993

CASSIRER, ERNST

FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS, II, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE MÉXICO, MÉXICO, 1972

COUGHLAN, ROBERT

THE PRIVATE WORLD OF WILLIAM FAULKNER, NUEVA YORK, 1954

CRESPO, LUIS ALBERTO

"UNA NARRATIVA Y SU TIERRA", EN: PAPEL LITERARIO DE "EL NACIONAL", CARACAS, 20 DE MAYO DE 1979

CROSS, EDMOND

LITERATURA, IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD, GREDOS, MADRID, 1986

DAHBAR, SERGIO

"VOLVER A REGIÓN", EN: FOLIOS, Nº 17, CARACAS, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1990, PP. 17-18

FAUQUIE, RAFAEL

"ALFREDO ARMAS ALFONZO: LA EVOCACIÓN", EN: ESPACIO DISPERSO, ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA, CARACAS, 1983, PP. 175-179

FOUCAULT, MICHAEL

LA ARQUEOLOGÍA DEL SABER, SIGLO XXI, MÉXICO, 1985EL ORDEN DEL DISCURSO, TUSQUETS EDITOR, BARCELONA, 1970

FRANCO, JEAN

LA CULTURA MODERNA EN AMÉRICA LATINA, GRIJALBO, MÉXICO,
1985

HAUSER, ARNOLD

ORIGEN DE LA LITERATURA Y DEL ARTE MODERNOS:
III/LITERATURA Y MANIERISMO, GUADARRAMA, MADRID, 1974

JESI, FURIO

LITERATURA Y MITO, BARRAL EDITORES, BARCELONA, 1972

LISCANO, JUAN

"ALFREDO ARMAS ALFONZO", EN PANORAMA DE LA LITERATURA
VENEZOLANA ACTUAL, OEA-PUBLICACIONES ESPAÑOLAS,
CARACAS, 1973, PP. 115-117

MACHERAY, PIERRE

PARA UNA TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA, EDICIONES DE
LA BIBLIOTECA, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA,
CARACAS, 1966

MANCERA GALLETI, ARMANDO

QUIÉNES NARRAN Y QUIÉNES CUENTAN EN VENEZUELA, MÉXICO,
1958

MARQUEZ RODRIGUEZ, ALEXIS

"ALFREDO ARMAS ALFONZO: CON EL CORAZÓN EN LA BOCA", EN
EL NACIONAL, C-8, CARACAS, 7 DE ENERO DE 1982

MATA GIL, MILAGROS

"ARMAS ALFONZO: LA VOCACIÓN DE LA MEMORIA", EN UNA
VALORACIÓN DE ALFREDO ARMAS ALFONZO, CASA RAMOS
SUCRE-CONAC, CUMANÁ, 1987, PP. 71-78"ARMAS ALFONZO:
RECUPERAR EL TIEMPO, SALVAR LA MEMORIA", EN ANTORCHA,
EDICIÓN ANIVERSARIA, EL TIGRE, 14 DE AGOSTO DE 1990, P.

16RELOJ A CONTRACORRIENTE, EDICIONES CAL, EL TIGRE, ESTADO ANZOÁTEGUI, 1992"PRÓLOGO DE LA EDICIÓN DE EL OSARIO DE DIOS", MONTE ÁVILA, CARACAS, 1991

MELLARD, JAMES M.

LA DESINTEGRACIÓN DE LA FORMA EN LA NOVELA MODERNA, FRATERNA, BUENOS AIRES, 1985

MILIANI, DOMINGO

PRUEBA DE FUEGO: NARRATIVA VENEZOLANA-ENSAYOS, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1972

MIRANDA, JULIO

"EN LA OBRA DE ALFREDO ARMAS ALFONZO... EN LA NARRATIVA DE ALFREDO ARMAS ALFONZO", EN PROCESO A LA NARRATIVA VENEZOLANA, UCV, CARACAS, 1975, PP. 68-73/125-129

ORDAZ, RAMÓN

"DE CÓMO LA LITERATURA SE CONFUNDE CON LA VIDA O DE CÓMO LA VIDA SE HACE LITERATURA" EN UNA VALORACIÓN DE ALFREDO ARMAS ALFONZO, CASA RAMOS SUCRE-CONAC, CUMANÁ, 1987, PP. 7-13

RAMA, ÁNGEL

LA NOVELA EN AMÉRICA LATINA, UNIVERSIDAD VERACRUZANA-FUNDACIÓN ÁNGEL RAMA, VERACRUZ, MÉXICO, 1986ENSAYOS SOBRE LITERATURA VENEZOLANA, MONTE ÁVILA, CARACAS, 1990

RODO, JOSÉ ENRIQUE

OBRAS COMPLETAS, AGUILAR, MADRID, 1957

ROJAS, NÉSTOR

SEPIA, FUNDACIÓN RÓMULO GALLEGOS, EL TIGRE, 1992

SALAS DE LECUNA, YOLANDA

IDEOLOGÍA Y LENGUAJE EN LA NARRATIVA DE LA MODERNIDAD,
MONTE ÁVILA EDITORES/CELARG, CARACAS, 1992

STEINBERG, ERWIN S.

LA TÉCNICA DEL FLUIR DE LA CONCIENCIA EN LA NOVELA
MODERNA, NOEMA EDITORES, MÉXICO, 1982

STONUM, GARY LEE

LA CARRERA DE FAULKNER: UNA HISTORIA LITERARIA INTERIOR,
NOEMA EDITORES, MÉXICO, 1983

VARIOS AUTORES

UNA VALORACIÓN DE ALFREDO ARMAS ALFONZO, CASA RAMOS
SUCRE-CONAC, CUMANÁ, VENEZUELA, 1987"DOSSIER ALFREDO
ARMAS ALFONZO", EN IMAGEN, 100/27, CARACAS, FEBRERO DE
1987"HOMENAJE A ALFREDO ARMAS ALFONZO", EN IMAGEN,
100/74, CARACAS, FEBRERO DE 1990

VERANI, HUGO

ONETTI: EL RITUAL DE LA IMPOSTURA, MONTE ÁVILA, CARACAS,
1981

ZAMORA, HÉCTOR

GEOGRAFÍA DE VENEZUELA, 9º GRADO, EDICIONES CO-BO,
CARACAS, S/F

ZOLLA, ELEMIRE

LOS ARQUETIPOS, MONTE ÁVILA EDITORES, CARACAS, 1983

- -----BIBLIOGRAFÍA DE LA NOVELA VENEZOLANA
(1930-1960), CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS, ESCUELA
DE LETRAS, UCV, CARACAS, 1963 (COORDINADA POR
AMAYA LLEBOT)

Nota:

Este texto comenzó a construirse (con muchas dificultades, provenientes de estados anímicos depresivos) en Cabudare, estado Lara, en el mes de Noviembre de 1993. La investigación, sin embargo, había comenzado desde el mes de Septiembre de ese mismo año. Posteriormente, fue retomado en Enero de 1994, en la misma ciudad de Cabudare y en Ciudad Bolívar, estado Bolívar, a partir de Marzo de 1994. Durante esta fase, fue decisivo el apoyo prestado por el personal de la Biblioteca "Isaac Pardo", del CELARG. La primera escritura aceptable, dado que ya estaba configurado el libro, se produjo en la Semana Santa de 1994 (Abril). Hubo una corrección en Junio de 1994, antes de enviarlo al Concurso de Ensayo de FUNDARTE. Posteriormente, fue revisado en Annaghmakerrig, en Abril de 1995, para su versión definitiva.

Notas explicativas de la Parte II

ALFREDO ARMAS ALFONZO

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Notas explicativas y referencias bibliográficas

Parte I

- i. ABBAGNANO, Nicola: ver artículo sobre "Espacio", en DICCIONARIO DE FILOSOFÍA, pp. 435-439.
- ii. ARDAO, Arturo: ESPACIO E INTELIGENCIA, pp. 7-11
- iii. BLANCHOT, Maurice: EL ESPACIO LITERARIO, p. 132
- iv. La neurosis es considerada un disturbio en la percepción de la realidad. En este caso consistiría en la necesidad de describir y conceptualizar cada elemento que la compone, para poder tener una visión del todo que será, siempre, y debido de la manera de percibirlo, compuesto de fragmentos reunidos de acuerdo con algún orden y jamás homogéneo.
- v. FRANCO, Jean: "*La minoría selecta: arielismo y criollismo, 1900-1918*" en: LA CULTURA MODERNA EN AMÉRICA LATINA, pp. 55-85.
- vi. CASSIRER, Ernest: "*El mito como forma de intuición*", en FORMAS SIMBÓLICAS DE LA IMAGINACIÓN, Tomo II, p. 135)
- vii. TODOROV, Tzvetan: CRUCE DE CULTURAS Y MESTIZAJE CULTURAL, pp. 22-23
- viii. Ibidem.
- ix. La Cuenca Nor-oriental de la vertiente Caribe está integrada por tres cuencas hidrográficas distintas: la del Unare, la del Neverí y la del Manzanares, desde el punto de vista geográfico.
- x. ZAMORA, Héctor: GEOGRAFÍA DE VENEZUELA, Co-Bo, s/f
- xi. Con ese cuento obtuvo el segundo premio del Concurso Anual de Cuentos del diario "El Nacional", de Caracas, correspondiente a 1949. El jurado estuvo formado por Miguel Otero Silva, Fernando Paz Castillo y Antonio Márquez Salas.
- xii. ARAUJO, Orlando: "*Los cuentos de la muerte*", en NARRATIVA VENEZOLANA

- xiii. Jacques Derrida citado por Fernando Aínsa en *DE LA EDAD DE ORO AL MITO DE EL DORADO*, 1992.
- xiv. ARAUJO, Orlando: Obra citada, p. 202
- xv. PAZ, Octavio: "*El caracol y la sirena*", pp. 22 y 23, citado por Fernando Burgos en *LA NOVELA MODERNA HISPANOAMERICANA*, pp. 35-36
- xvi. Alfredo Armas Alfonzo fue Director de Extensión Cultural de la Universidad de Oriente entre los años 1962 y 1969. Durante ese tiempo, organizó importantes trabajos de rescate y difusión de las culturas de Oriente y Guayana, dio impulso a las organizaciones regionales de cultura, a la actividad editorial y en general a la labor de formación de recursos humanos para trabajar en el área.
- xvii. *EL OSARIO DE DIOS* fue revisado y transformado por el autor en ocasión de las dos re-ediciones que se hicieron en vida del mismo: la primera, en 1978 y la segunda, en 1992 (en ambos casos la publicación correspondió a Monte Avila Editores). Una edición comentada y anotada de *EL OSARIO DE DIOS*, está realizando (para el momento en que se construyen estos textos, Abril de 1994) el escritor y crítico Julio Miranda.
- xviii. "*Armas Alfonzo: la vocación de la memoria*", en *UNA VALORACIÓN DE ALFREDO ARMAS ALFONZO*, 1987, pp. 71-78.
- xix. Varias anécdotas, como las del maestro José Gelasio Barreto, las de la emigración a Píritu, las de Ricardo Alfonzo, el episodio del picoeplata o de los ciempiés, se van a encontrar posteriormente en *Angelaciones*. Asimismo, el relato sobre Antonio Calcurián tiene su antecedente en el cuento *Los cielos de la muerte*, publicado en 1949. Y el relato 114 hace referencia a la misma historia de Josefina Arredondo, contada en la novela *Este resto de llanto que me queda* (1987).
- xx. MAS TORRES, Salvador, "*Platón y Aristóteles: sobre la filosofía y la poesía*", en "**Historia de la relación Filosofía-Literatura en sus textos**", revista ANTHROPOS, SUPLEMENTOS N° 32, Barcelona, Mayo de 1992, pp. 5-10.

-
- xxi. EL OSARIO DE DIOS, 158, p. 213
- xxii. ORDAZ, Ramón, "*De cómo la literatura se confunde con la vida o de cómo la vida se hace literatura*", en UNA VALORACIÓN DE ALFREDO ARMAS ALFONZO, 1987, p. 8. Las referencias a Pittier, Tamayo y Phelps son con respecto a la obra de esos reconocidos estudiosos del ambiente, la flora y la fauna venezolanas.
- xxiii. Buber citado por Furio Jesi, en "*Mito y lenguaje de la colectividad*", ensayo correspondiente al libro LITERATURA Y MITO, 1972, p. 37
- xxiv. Contraportada de la CRESTA DEL CANGREJO.
- xxv. AINSA, Fernando, "*La invención del Otro*", en Obra citada, p. 33
- xxvi. AINSA, Fernando, Obra citada, pp. 33-34
- xxvii. CANACHE LA ROSA, José, PIEL DE MARAKA, 1993, p. 43
- xxviii. Estos versos pertenecen al poema "*Cita del Canto*".
- xxix. Jean Poullion, TIEMPO Y NOVELA, citado por Hugo Verani en ONETTI: EL RITUAL DE LA IMPOSTURA, p. 108.
- xxx. Onetti, "*Divagaciones para un secreto*", citado por Verani en Obra citada, p. 130.