

UNA DOBLE MIRADA SOBRE EL LLANO: REFERENCIALIDAD Y POÉTICA TELÚRICA

N. MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO
Universidad de La Laguna

En las primeras décadas de este siglo se desata en los distintos países latinoamericanos un éxodo rural motivado por el desmoronamiento del sistema económico agropecuario. Campesinos desamparados de la Revolución mexicana, sertaneros que huyen de la sequía —magistralmente reinventados por Guimarães Rosa— o peones y jornaleros venezolanos, se incorporan a esa variopinta expedición continental fundadora de una realidad que, tantas veces, resultó efímera. Muchos de estos pioneros se dirigen a «la gran aldea» que acaba transformándose en ciudad; otros intentan probar fortuna en regiones de cultivos en alza o incorporándose a la explotación de las nuevas riquezas, como el cacao en Brasil o el petróleo en Venezuela.

El campesino venezolano procedía, bien de la horizontalidad del llano, bien de ciudades del interior o pequeños poblados en decadencia. Cuando el destino era la capitalina Caracas, los sueños (la devoción por el tranvía, la magia de los salones de cine, el automóvil...) se desvanecieron en zonas marginales, erigiéndose entonces la génesis de una estética del barrio que inspiraría —décadas más tarde— numerosos relatos. Si estos viajeros en tránsito se asentaron en territorios donde fluían nuevos Dorados, asistieron también a otros espacios de confluencia. Los seres de ficción —el hombre— fundan el escenario para satisfacer necesidades y proyectan en ese enclave —ficticio o real— la esperanza, la utopía.

El escritor venezolano Miguel Otero Silva (1908-1985) traduce en las novelas *Casas muertas* (1955)¹ y *Oficina n° 1* (1961) el curso que adopta la historia socio-económica de Venezuela y todas las vicisitudes que marcan el nuevo cariz nacional, en el que declina el campo y se vislumbra la ciudad:

dos realidades que no son más que las secuencias de nuestro proceso histórico.
Y debemos asumir estos dos planos porque ambos corresponden a momentos

específicos de nuestro desarrollo social, y ambos expresan, indistintamente, la fase singular de nuestra más válida y real simbología².

Ya apuntó Juan Marinello que el surgimiento en la ficción continental de la «novela agraria» tiene que interpretarse como «testimonio de un proceso social y económico de profundas raíces y anchas ramazones»³. El hombre latinoamericano vivió doblegado al cosmos telúrico hasta que las ciudades y la cultura urbana fueron gestando otro modelo vital⁴; se liberaron, entonces, incontables Arturos Covas y Doñas Bárbaras que escaparon a otros escenarios de la literatura.

Las poblaciones de Ortiz y El Tigre —referentes de los microcosmos de *Casas muertas* y *Oficina n° 1* respectivamente— ilustran la historia de las comunidades latinoamericanas, sometidas a intereses externos, víctimas de un falso progreso y de una modernización desigual y desintegradora. El viaje épico que realiza el personaje de Carmen Rosa Villena del mundo rural (Ortiz) al Oriente venezolano (donde se enmarca el poblado que dará origen a El Tigre) pone en comunicación dos formas distintas de «barbarie»: de un lado, el llano, hostil, infinito, de formas anacrónicas; de otro, sólo un espejismo. En palabras de Orlando Araujo: «la decadencia del sistema agrícola latifundista y pequeño-mercantil (decadencia de una forma de vida), y la incrustación y violento surgimiento de un modelo diferente cuyo factor dinámico fundamental es el petróleo»⁵.

Tras quince años de actividad periodística en los que Otero Silva funda el semanario humorístico *El Morrocoy Azul* (1941), el vocero político *Aquí está!*... (1941-1945) y el diario *El Nacional* (1943), aparece la segunda novela del escritor: *Casas muertas*. Este libro, que supuso la reincorporación de Miguel Otero Silva a la vida literaria, es considerado por el mismo novelista como el momento más decisivo de su trayectoria y así lo ha reiterado en múltiples entrevistas:

Llevaba quince años enfrascado en el periodismo, fundando diarios y semanarios, ya a punto de ser catalogado en los breviaros de la literatura como poeta de un solo libro (*Agua y Cauce*) y como novelista de una sola novela (*Fiebre*),

1. Para este trabajo consultamos *Casas muertas*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.

En adelante, cuando hagamos referencia al texto, pondremos el número de página entre paréntesis.

2. Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 180. [Edición corregida y aumentada].

3. Juan MARINELLO, «Problemas de la literatura latinoamericana», en su libro *Creación y revolución*, La Habana, Editorial Contemporáneos, 1973, p. 188.

4. Véase José Luis ROMERO, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1984, cap. 7, Las ciudades masificadas, p. 319 en adelante.

5. Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972, p. 137.

cuando decidí retornar a un oficio que antes apenas había tanteado. Perdido el hábito de escritor, cada párrafo de *Casas muertas* me costó penoso trabajo e innumerables tachaduras y enmiendas. Cuando terminé el libro, no sabía si publicarlo o echarlo a la candela, y si decidí lo primero fue gracias al entusiasmo generoso que desplegó José Rafael Pocaterra cuando leyó los originales⁶.

Durante tres lustros dedicado al oficio de la información, el autor de *Fiebre*, además, viaja a Europa donde realiza los que considera sus mejores trabajos (entrevistas y reportajes) en este campo; y en 1949 se gradúa de periodista en la Universidad Central de Venezuela. Quizá esta doble experiencia en el medio informativo reafirma y consolida su método de elaboración novelesca basado en procedimientos objetivos y periodísticos que, por otra parte, se aproximan a los recursos testimoniales que había ensayado en su novela anterior. El propio Otero Silva declara que:

para la preparación de *Casas muertas*, me fui a Ortiz, que para entonces estaba al borde del derrumbe total, busqué a los sobrevivientes, que eran muy escasos, y ellos me contaron cómo eran en esa época los árboles y los pájaros, qué se comía, cómo se vestía, qué canciones cantaban, y yo comencé a llenar cuadernos con sus confidencias⁷.

Otros narradores latinoamericanos, como José Eustasio Rivera⁸, Alejo Carpentier⁹ y Rómulo Gallegos¹⁰, ya habían utilizado procedimientos similares a

6. Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Efraín SUBERO, en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 4 de diciembre de 1966.

7. Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, p. 45.

8. La novela *La vorágine* (1924), de Rivera, es el resultado de los viajes del autor por los llanos y, sobre todo, la selva colombiana, movido por intereses profesionales y cargos gubernamentales. Así —*in situ*— conoce a los personajes reales que más tarde ficcionalizaría, recaba una interesante información a la vez que penetra en otros misterios del «infierno verde», que darían forma a la que se ha llamado «novela de la selva latinoamericana». (Véase Juan LOVELUCK, prólogo a *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. IX-XLIV).

9. Al referirse a su novela *Ecue-Yamba-O* (1933), el escritor cubano Alejo Carpentier explica que el libro es el resultado de la documentación recogida en innumerables ceremonias rituales afrocubanas, a las cuales asistió en compañía del compositor Amadeo Roldán, cuando trabajaban en el texto y música de los ballets *La rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929). (Véase Alejo CARPENTIER, prólogo a *Ecue-Yamba-O*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 7-12; consúltese también del mismo autor *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989, pp. 283-288).

10. Para la documentación de la novela *La casa de los Cedeño* (abandonada luego por el novelista) Gallegos se desplaza durante la Semana Santa de 1927 al Estado de Apure

los que Otero Silva manejó en *Casas muertas*, para elaborar textos en los que latía una honda preocupación por la identidad nacional.

De igual modo, Miguel Otero Silva aclara que para la escritura de *Casas muertas* recabó otro tipo de «documentación complementaria». Y en este sentido recibió clases de patología tropical de los científicos venezolanos Enrique Tejera y Félix Pifano con la finalidad de narrar en el texto todo el proceso febril del paludismo; en cuanto a las escenas de hematuria, fueron asesoradas por el médico Juan Francisco Torrealba¹¹.

La narración de *Casas muertas* fluctúa entre tres niveles de contenido que discurren concienzudamente imbricados: la vida del pueblo de Ortiz —contada a través de la trayectoria del personaje de Carmen Rosa y de la memoria de Cartaya y de Hermelinda—, la historia de Venezuela y los distintos estadios del devenir mítico de la Humanidad. A su vez, por el texto campea una cadena de personajes y de acontecimientos reales y ficticios, que Miguel Otero Silva va tejiendo sobre un fondo de referencias históricas. Lo real es sometido a una «particularización situacional», como diría Noé Jitrik. Pero, por las mismas necesidades narrativas de *Casas muertas*, lo histórico se reduce a un «fondo histórico»: «a un telón de fondo que no por eso implica una desaparición de la historia, sino una nueva consecuencia; es una proyección, una especie de resplandecimiento significativo de la historia que prolonga sus alcances»¹². Todo ello se logra, pues si bien los datos reales se mezclan con los imaginarios, los primeros forman una red de ejes que vertebra a todos los elementos del relato.

Hasta Ortiz arriban ecos de la vida y el tiempo heracliteano de «afuera». En este sentido, a lo largo de todo el discurso de *Casas muertas* aparecen ciertas referencias históricas que sitúan cronológicamente la novela, y que ayudan a cumplir el cometido del escritor de reinterpretar ese momento de la historia de su país.

(Venezuela). De la capital, San Fernando, se traslada al hato La Candelaria «en pleno corazón del llano», donde recoge un estimable registro de boca del caporal del fundo, Antonio José Torrealba, con el que articulará sus textos *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934). (Véase Óscar SAMBRANO URDANETA, «Rómulo Gallegos», en *Historia de la literatura latinoamericana*, Jaime Prat Vallribera, coord., vol. IV, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984, pp. 30-31). Igualmente, durante unos tres meses permaneció el maestro Gallegos entre las poblaciones venezolanas de Ciudad Bolívar, Upata y Tumeremo, documentándose para la escritura de *Canaima* (1935). (Véase el reportaje de Isidro CASANOVA aparecido en *El Expreso*, Ciudad Bolívar, 16 de agosto de 1984, p. C-6).

11. Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Omar Pérez en *El Nacional*, 5 de agosto de 1968, p. C-5.

12. Noé JITRIK, *La memoria compartida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, pp. 151-152.

No es casual que Miguel Otero Silva haya elegido la llanura —«bella y terrible» para Gallegos¹³— como escenario de su segunda novela. Pues esa realidad geográfica de la tipología paisajística venezolana, estrechamente vinculada a la agricultura nacional, se vio en extremo sacudida por el giro que toma la economía de Venezuela bajo la presión de las extracciones petroleras. El llano se erige, entonces, en símbolo de la realidad —telúrica y económica— de Venezuela.

El mismo título de *Casas muertas* parece simbolizar el tema de esta segunda entrega narrativa de Miguel Otero Silva. Así, las «casas muertas» sugieren la caída del sistema económico y cultural agropecuario que imperaba desde la colonia. Sin embargo, cuando Otero Silva escribe *Casas muertas* en 1955 ya bullían por el interior venezolano ciudades petroleras netamente consolidadas¹⁴. Por esa fecha, en que el país venezolano tomaba cada vez más ese perfil definitivo acorde con las nuevas estructuras, Otero Silva rememora la «otra» realidad, que si bien pertenecía al pasado, se mantenía en muchas regiones del interior. Además, hay que tener en cuenta —recordando el pensamiento de Antonio Cándido y de otros historiadores de la literatura hispanoamericana— que la modernización en América Latina no se ha impuesto —tantas veces por suerte— en todas las regiones al mismo tiempo. Y por ello:

La presencia de las zonas primitivas, selváticas, como la de tantas otras (llanos, sertones, aldeas y poblados olvidados) que sobrevivan todavía en un alto grado de aislamiento social y replegadas en sus fuerzas naturales, no ha sido desechada por completo del escenario de la actual creación narrativa del continente¹⁵.

Incluso muchos de los textos narrativos más renombrados de los últimos lustros, como *Un viejo que leía novelas de amor* (1993), del chileno Luis Sepúlveda, y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, nos remiten a esa etapa telúrica de América Latina, pero que permanece —paradójicamente— en la realidad, en la conciencia y en la literatura continentales.

Por otro lado, estas realidades regionalistas —y subdesarrolladas— de las que el autor se nutrió para escribir *Casas muertas*: invaden el campo de la conciencia y de la sensibilidad del escritor proponiendo sugerencias, erigiéndose en

13. Rómulo GALLEGOS, *Doña Bárbara*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 84.

14. Ya en 1955 muchas de las aldeas que se distribuían a lo largo del país habían sufrido cambios económicos acelerados, que las habían convertido —irremisiblemente— en «ciudades petróleo». Tal era el caso de Maracaibo, Cabimas, Lagunillas y, por supuesto, El Tigre. (Véase Rodolfo QUINTERO, *La cultura del petróleo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1985, pp. 56 y ss.).

15. Trinidad PÉREZ, prólogo a *Tres novelas ejemplares*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 24.

tema que es imposible evitar, transformándose en estímulo positivo y negativo de la creación¹⁶.

Y en ese sentido rechazamos la catalogación de anacronismo con que se suele tildar a determinadas obras de la narrativa latinoamericana —incluida *Casas muertas*— que recrean la referencialidad e idiosincrasia telúrica continental¹⁷. Denzil Romero, por su parte, aduce que a la hora de referirse a la buena salud —«vivita[s] y coleando»— de la llamada novela «criollista»¹⁸, «regionalista», «telúrica» o «de la tierra», no hay que remitirse a afirmaciones extraliterarias —que bien pueden estar extinguidas— sino al propio texto en sí —autónomo—. Pues toda obra literaria crea una transrealidad independientemente de sus anhelos de confirmación referencial; y, por ende, las novelas telúricas «poseen valores intrínsecos en su realización estética y mantienen su capacidad para ser aprehendidas emocionalmente por sus lectores contempo-

16. Antonio CÁNDIDO, «Literatura y subdesarrollo», en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, coord., México, Siglo XXI, 1986, p. 350.

17. Alejo Carpentier, si bien por un lado mantiene que la novela nacionalista latinoamericana de la década 1920-1930 respondía a «una onda mundial», hace una llamada de atención, porque —dice— ha llegado el momento de «‘desprovincializar’, de ‘desexotizar’ la novela hispanoamericana». Aclara además el escritor cubano que «la literatura meramente regionalista, pintoresca, localista está destinada a quedarse en casa», pero a la vez reconoce la estimable labor de estos escritores que «cumplieron, en su momento, con una necesaria labor de fijación (fijación de paisajes, de ambientes, de costumbres) que constituía una suerte de labor preparatoria para favorecer la aparición de un tipo de novelista capaz de contemplar lo propio así como lo universal ‘con ojos de latinoamericano’». (Véase Alejo CARPENTIER, «Lo que me dijo Alejo Carpentier», entrevista realizada por Salvador Bueno —publicada inicialmente en *Carteles*, La Habana, 28 de junio de 1959—, compilada en *Cuba, crucero del mundo*, de Salvador Bueno, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, 1989, pp. 630-631).

18. Si bien toda novela que exalte lo vernáculo latinoamericano es, de hecho, «criolla» o también «criollista», dentro del panorama literario venezolano —*sensu stricto*— la novela del criollismo no hay que concebirla como «una literatura cuya preocupación estética y humana afincábase únicamente en describir con léxico vernáculo paisajes, flora y fauna, costumbres, personajes sacados de ambientes rurales o heredados de las narraciones costumbristas». (Véase Lubio CARDOZO, *El criollismo*, Mérida, Editorial Venezolana, 1982, p. 7). Y en este sentido tendríamos que insistir en el carácter de acotación temporal del criollismo venezolano (1890-1916) que, a su vez, quedaría definido como «el proceso de estabilización del largo, heterogéneo y enredoso desarrollo de la novela y el cuento nacionales decimonónicos». (*Ibid.*, pp. 7-8). Pueden consultarse también las ideas de Luis Alberto SÁNCHEZ sobre el concepto de «novela regional», en su libro *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, pp. 262-312.

ráneos o no, y, sobre todo, porque son veraces, con la veracidad que de sus propios textos se desprende»¹⁹.

En *Casas muertas* Miguel Otero Silva recrea así uno de los aspectos más recurrentes de la novelística latinoamericana, y que ha sentado las bases de una vasta ramificación de la narrativa continental²⁰. Efectivamente, la segunda novela del escritor venezolano «toca» el relieve telúrico, que llegó a convertirse en signo definidor de un desarrollo ideoestético muy amplio, que abarca el período 1920-1930, y que respondía —caído ya el modelo civilizador europeo— a una búsqueda de la identidad continental²¹. Por otro lado, Otero Silva, nacido en los llanos orientales de Anzoátegui, procedía de un «país de cardones, playas, arena, matorrales», origen que induce a un crítico a apuntar que la estética de la sequía que signa toda su producción —novelística y poética— es «el producto de haber visto por primera vez a la naturaleza asociada con los signos de la sed, de la aridez barcelonesa, de los espinares donde pastaban chivos [...] Oriente no le dio a Otero Silva sino sed, sequía, delirio de aridez»²². Prieto Figueroa precisa esta idea diciendo que en la «poesía vital» de Miguel Otero Silva «la sed se traduce siempre como sufrimiento»²³.

Miguel Otero Silva sitúa la historia de *Casas muertas* en la geográfica del llano, que se manifiesta —con múltiples significados— en la obra de otros escritores venezolanos desde Daniel Mendoza hasta Orlando Araujo. Pero el llano ha sido, fundamentalmente, el tema de los creadores del gomecismo, no sólo ya en el

19. Denzil ROMERO, «Más allá de la selva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 6 de marzo de 1988, p. 1.

20. No debemos tampoco olvidar que Pedro Grases afirmó que los «grandes personajes» de las novelas de América eran «‘vitalizaciones’ de la Naturaleza» y que, en última instancia, la tipología humana quedaba reducida a «simples accidentes» en medio de «acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo imponentes». (Véase Pedro GRASES, «De la novela en América», en *La novela hispanoamericana*, selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 72).

21. Por esos años se desata entre los artistas e intelectuales latinoamericanos, y bajo las ideas spenglerianas de la decadencia de Occidente, un nacionalismo cultural que vigoriza el imaginario de los muralistas mexicanos, el regionalismo brasileño o los textos de las composiciones musicales afrocubanas de Alejo Carpentier, entre otras manifestaciones de la época. (Véase Jean FRANCO, *La cultura moderna en América Latina*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1971, pp. 79-114).

22. Juan LISCANO, citado por Luis Beltrán Prieto Figueroa, *La poesía de los pueblos con sed*, Caracas, Cuadernos Lagovén, 1986, p. 103. En esta obra el autor hace una selección y comentario de poetas venezolanos de signo telúrico, cuyos textos están marcados por un anhelo —en ocasiones existencial— del húmedo elemento.

23. Luis Beltrán PRIETO FIGUEROA, *op. cit.*, p. 20.

ámbito de la literatura, ejemplificada con la famosa *Silva criolla* (1901), de Francisco Lazo Martí, o la emblemática *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, sino en el dominio musical, donde Pedro Elías Gutiérrez compone *Alma llanera* (1914), o plástico, representado por los pintores del Círculo de Bellas Artes²⁴.

Por otra parte, si en *Casas muertas* el hombre no había logrado aún dominar la naturaleza y su vida se veía condicionada por las fuerzas telúricas —el «llano duro y desolado y sin casas y sin gentes» (p. 79), «la furia asoladora del llover sin acabar» (p. 109)—, ya el oro negro, con sus consecuentes estragos económicos modernizadores y transculturadores, parecía imponer su dominio sobre el espacio vegetal.

En relación a los signos externos de la novela *Casas muertas*, podría hablarse de una doble funcionalidad de ese telurismo. A veces su paisaje —ubicado poéticamente por Otero Silva «más allá» del llano— se comporta como identidad y proyección del estado anímico del personaje, como en las novelas románticas, y sugiere el desgarramiento existencial que siente aquel «puñado de hombres» abandonados en la sabana. Pero, igualmente, esa naturaleza de *Casas muertas* reproduce la realidad del llano venezolano, si bien no exenta de la nota metafórica propia de un novelista lírico como Miguel Otero Silva.

Ya desde las primeras páginas de *Casas muertas* se muestra la identificación naturaleza-personaje. Así, cuando muere Sebastián Acosta, el novio de la protagonista femenina de la novela, el sentimiento de desamparo se manifiesta en el alma del paisaje como en las novelas decimonónicas: «El patio era diferente después de la muerte de Sebastián. Las lágrimas habían retornado a los ojos de Carmen Rosa y la silueta altanera del tamarindo le llegaba difuminada, como cuando la enturbiaba el aguacero» (p. 14).

Por otra parte, Carmen Rosa se refugia en la custodia de «su mundo»: el patio, en el cual acontece la sublimación de la simbiosis hombre-naturaleza, Carmen Rosa-naturaleza dominada, en un Ortiz asolado por plagas telúricas: «Desde ese sitio había visto transcurrir tardes, meses, años, toda su adolescencia, oyendo el canto de los cardenales y de los turpiales, respirando el aroma de las flores y el olor de las plantas recién mojadas por la lluvia» (p. 13).

Casas muertas comparte con *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, ese carácter de aislamiento y lejanía de toda civilización, signado por la sabana. Lo incomensurable del llano, paradójicamente, oprime a la ciudad de Ortiz y a sus habitantes, que viven en «la llanura torrencial o reseca —desolada siempre—», y

24. La larga autocracia del caudillo José Antonio Páez, en parte consecuencia del «prestigio ganado» en las batallas de los llanos, contribuyó a la magnificación de esa dimensión geográfica que no tarda en convertirse en «la 'patriecita' por excelencia» de la venezolanidad. (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 538).

«se revuelven en su ancha prisión, marchando hacia el desenlace vislumbrado con los oídos tapiados y la mirada prendida en su destino»²⁵.

Gracias a esas referencias que Otero Silva hace de la naturaleza de Ortiz y la llanura sabanera, el lector llega a conocer esa *terra incognita*. Asimismo, aparte de denotar un lugar geográficamente determinado —el pueblo de Ortiz y sus alrededores—, ese mundo vegetal nos sugiere un medio inhóspito en el que el hombre del campo venezolano está condenado a malvivir. Hostil, inhumana, como el lugar de donde aflora, esa naturaleza se apodera del espacio, de los vivos y hasta de los muertos que lo habitan: «El gamelote y la paja sabanera se hicieron dueños de aquellas tierras sin guardián, campeaban entre las tumbas y por encima de ellas, ocultaban los nombres de los difuntos, asomaban por entre la tapia diminuta» (p. 10).

Cuando la lluvia asola las páginas de las «casas muertas», nos recuerda a aquella Isabel que veía llover en Macondo. Sentimos, entonces, que Otero Silva reproduce —ajeno a toda voluntad pintoresca— la desmesura como una de las esencias del trópico: «Fueron días, noches, semanas de lluvia» (p. 112).

Pero el carácter agreste del paisaje de la novela *Casas muertas* no sólo se identifica con la imagen real que nutrió el imaginario del autor, sino que ilustra, además, el sentimiento de desolación que devasta a los orticeños. En tal sentido, la naturaleza embiste al personaje con sus formas expresionistas: tunas, hierbamala, plantas salvajes, hojas secas; también las manifestaciones del reino animal: lagartos, ñaragatos e iguanas. Todo son exteriorizaciones de la agonía, soledad y escepticismo de aquellos hombres «interioranos». Esta naturaleza real, salvaje y árida, pero también expresiva y simbólica, encarna las fuerzas demoníacas incontenibles y contenidas en aquel mundo vegetal. Ese telurismo de visos expresionistas, esa estética deformada y objetiva, es el medio que usó el novelista para establecer una comunicación —visual y plástica— entre el lector y la última etapa de aquel pueblo cubierto de plagas.

Por otro lado, a Miguel Otero Silva le interesó la idiosincrasia del solitario hombre de la sabana que, conducido por una constante visión de antropofagia del paisaje, «mira brotar las estrellas y abultarse los espantos de las engañosas lejanías de la desierta llanura»²⁶. Por ello, en la ciudad moribunda de *Casas muertas*, el hombre sabía «que seguiría lloviendo al mismo ritmo durante mucho tiempo, porque el cielo era una gran nube pizarra sin una sola grieta azul» (p. 112). Pues para el habitante del llano, también para Carmen Rosa: «La naturaleza hace sig-

25. Fernando AINSA, «La opresión del espacio en *Casas muertas*», en *Imagen*, 57 (27 de julio-1 de agosto de 1972). Véase también del mismo autor *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 189-190.

26. Mariano PICÓN SALAS, «Metáfora y símbolo del alma venezolana», en *Tres novelas ejemplares*, op. cit., p. 392.

nos misteriosos, envía sus extrañas claves auditivas, visuales hasta olfativas, que sólo descifra el avezado navegante de aquella inmensidad terráquea»²⁷.

Al referirse a *Casas muertas* Orlando Araujo anota que Miguel Otero Silva «prefiere confiar su proyecto a un modelo conocido que a uno por conocer», quizás condicionado por el propio tema rural de la novela²⁸. En ese sentido Araujo apunta que los mismos personajes —heroína hija de buena familia, de educación puritana y dedicada al cultivo de un jardín— y sus apelativos estereotipados —Nicanor, el monaguillo; Epifanio, el de la bodega—; ambientes y diálogos costumbristas, responden al arquetipo criollista de la novelística venezolana. Sin embargo, este galleguismo descriptivo de *Casas muertas* no tiene nada de extraño: la misma realidad telúrica sedujo a Rómulo Gallegos y a Otero Silva.

Ortiz responde a un mundo rural y estancado como el que nos reveló la novela criollista, a una realidad provinciana que subsistía para el tiempo novelesco de *Casas muertas* (época final de Gómez), para la fecha de publicación (1955), y aún hoy, una tercera parte de la población venezolana vegeta en casas muertas²⁹.

Y, por otra parte, y como ya hemos referido en otra ocasión, Otero Silva se reconoce abiertamente discípulo de Gallegos, quien —afirma el propio novelista— «fue mi maestro de literatura y filosofía en dos liceos, y es indudable que sus novelas tuvieron influencia en mi formación narrativa»³⁰.

Pero la novela *Casas muertas* trasciende la mera descripción de una naturaleza —objetiva o simbólica—; tampoco Otero Silva acude al tema telúrico por capricho o casualidad, sino para ilustrar una faceta de la realidad socioeconómica del país. En palabras de Jean Franco: «fueron muy pocos los escritores que concedieron a la naturaleza un papel central en su obra, y más a menudo las fuerzas destructivas de la naturaleza se ven dentro del contexto de una preocupación de justicia social»³¹. Pues denunciar las injusticias se erigió en «parte inseparable de

27. *Ibid.*

28. Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 138.

29. *Ibid.*, p. 139.

30. Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 42. Otero Silva considera que se han emitido juicios «relativamente frágiles» acerca de Gallegos por la insuficiente perspectiva temporal: «Hubo una época de endiosarlo, después vino otra de negarlo y actualmente se le está justipreciando en su verdadero significado, que en mi opinión es muy alto». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Ramón Hernández, en *El Nacional*, Caracas, 12 de diciembre de 1982, p. A-6).

31. Jean FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Ariel, 1979, p. 234. De igual modo José Antonio Portuondo, en su ya célebre trabajo «El rasgo predominante en la novela hispanoamericana» afirma que en las llamadas «no-

la literatura regionalista», y en última instancia la vinculación del hombre latinoamericano en general con la naturaleza, que atrajo a tantos intelectuales preocupados por la búsqueda de identidad, no venía sino a mostrar la dramática existencia cotidiana del continente³².

Las que han sido llamadas a lo cervantino «novelas ejemplares» de la producción literaria latinoamericana, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, «expresan una etapa de la narración latinoamericana en que la naturaleza desmesurada —pampa, selva, llano— centran la acción y la dominan»³³. Y en ese sentido, los protagonistas de estos textos de estética telúrica «están» en función del medio que los envuelve. Pero esas «esencias terrígenas» asidas a las ficciones regionalistas son, en definitiva, la respuesta que los creadores han concedido a «la etapa agraria de la narración latinoamericana», a la vez que testimonian «un proceso social y económico de profundas raíces y ramazones»³⁴.

Si por un lado ya la excelencia del paisaje no se comporta en *Casas muertas* con la misma asoladora omnipresencia que lo hacía en novelas como *La vorágine* o *Doña Bárbara*, por otro, en este texto de Miguel Otero Silva el hombre tiene que desafiar una naturaleza asoladora (lluvias, mosquitos, vegetación salvaje), pero también tiene que enfrentarse a las guerras civiles que devastaron los campos y contra una tiranía embelesada con las inversiones extranjeras, que abandona pueblos y hombres perdidos en medio de la extensión del llano. Así, en *Casas muertas* la naturaleza, «enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce el aniquilamiento»³⁵, ha perdido la personalidad aplastante de la novela del telurismo, si bien tampoco ha pasado a ser totalmente «un telón de fondo legendario», al decir de Fuentes³⁶, ni ha sido asimilada de modo pleno. Además, el espacio —el llano— y también los personajes —Carmen Rosa, Sebastián, doña Carmelita, Olegario— recrean sólo en apariencia las novelas tradicionales. Pues la realidad circundante ha sufrido alteraciones y, por tanto, el instrumento para interpretarla —para contarla— tiene otro perfil. Y si en una novela como *Doña Bárbara* es innegable la fuerte presencia del medio natural que doblaga

velas de la tierra» «el problema social se impone constantemente». (Véase José Antonio PORTUONDO, «El rasgo predominante en la novela hispanoamericana», en *La novela hispanoamericana*, op. cit., p. 93).

32. Jean FRANCO, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, p. 204.

33. Juan MARINELLO, «Treinta años después. Notas sobre la novela hispanoamericana», en *Tres novelas ejemplares*, op. cit., p. 57.

34. *Ibid.*, p. 59.

35. Carlos FUENTES, en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, p. 10.

36. *Ibid.*

al hombre, en realidad el gran tema es «la transformación del llano venezolano, el llano como símbolo de la agricultura en general»³⁷; igualmente, Otero Silva acometió en *Casas muertas* una faceta de la realidad socioeconómica de su país, consustanciada con lo telúrico propio de la narrativa de la tierra.

37. John BEVERLY, *Del Lazarillo al sandinismo*, Minneapolis, The Prisma Institute/Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, p. 111.