

CRÍTICA
Literatura Venezolana

MEMORIAS DE INFANCIA EN LA LITERATURA VENEZOLANA

Prof. Violeta Rojo
Universidad Simón Bolívar
Caracas. Venezuela

Uno de los aspectos relevantes en la bibliografía de la literatura del yo en Venezuela es el desinterés por la infancia. Por lo general, los memorialistas se dedican a contar las partes relevantes de su vida como adultos. En cambio los orígenes, el recuerdo de la niñez, las ocurrencias que permitieron formarse una visión del mundo, el recordar los años iniciales, son temas que, en la literatura venezolana autorreferencial están reducido a pocos libros. Sin embargo sí se da otro fenómeno, la autoficción sobre la infancia. Son numerosos los libros en los que se fabula a partir de los recuerdos infantiles de sus autores: *Memorias de Mama Blanca* de Teresa de la Parra, *Ana Isabel, una niña decente* de Antonia Palacios, *El falso cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses, *Piedra de mar* de Francisco Massiani y muchos de los textos de Salvador Garmendia entrarían en esta tendencia. A pesar de esto y en lo que respecta a la literatura autobiográfica la infancia es un territorio que pocos tocan.

Sin embargo, si analizamos sólo la autobiografía de la intimidad en nuestro país, la mayor parte de la producción está dedicada a recordar el tiempo de la infancia. Muchas de las autobiografías íntimas son relatos de infancia, pero no sólo eso, sino que en muchas memorias de venezolanos la infancia es el único momento en el que hablan de la interioridad y dejan escapar algo de lo íntimo y lo personal. Como si ese niño que ya no es, todavía tuviera alguna válvula abierta que permitiera mos-

trar zonas dolorosas y encerradas, de cuando la fama y la fortuna, el infortunio o la adversidad, los proyectos y los fracasos, todo lo que hace grandes a los hombres, no había llegado.

Esta falta de recuerdos de infancia se debe a varias razones. Por una parte, porque lo que priva es el relato de los hechos de la adultez, cuando el hombre público ejecuta las acciones que lo hacen así. Por otra, como apunta Molloy (1996: 114) sobre la autobiografía hispanoamericana, porque el memorialismo en nuestro continente es público en dos sentidos. Porque sólo habla de lo que es de interés común y también porque, por lo general, los autobiógrafos escogen cuidadosamente lo que puede y debe contarse. Según Molloy, los autobiógrafos en su relato quieren insertarse en la Historia, donde no caben las placenteras o pequeñas anécdotas de la infancia. En Venezuela este pudor, en algunos casos, afecta también a los que se atreven a hablar sobre su infancia, como si los memorialistas no perdieran la conciencia del *deber ser* y el *deber decir* que limita lo que les está permitido. En el caso de las memorias de infancia se da también otro fenómeno: el recuerdo de los detalles de infancia nos da información no sólo del niño que fue, sino también del adulto que ha llegado a ser. Su visión sobre sus orígenes nos dice mucho de lo que siente en su adultez o cuales son los aspectos que privilegia. Claro está, esto puede darse de muchas maneras, desde la sobreestimación de los orígenes, a la adopción del papel de víctima por la pobreza, o simplemente al recuerdo cariñoso de gentes y lugares.

En las autobiografías venezolanas, entonces, se da o la magnificación de la infancia, o la minimización de su importancia.

El héroe de la independencia y tres veces presidente de Venezuela, José Antonio Páez (1790-1873), en su conocida *Autobiografía*, despacha 17 años de su vida en tres párrafos. En ellos únicamente explica la fecha y lugar de su nacimiento, los nombres de sus padres y su ocupación, el número de hermanos, su ida a la escuela a los ocho años de edad. Esos son todos los recuerdos de infancia que encuentra necesario exponer. Sólo a los 17 años, con el relato de su enfrentamiento a los ladrones, comportamiento valiente y osado que se convierte en premonición de su autoconciencia heroica, da comienzo a su verdadera autobiografía.

Por lo general, el recuento de la niñez es más bien una relación de virtudes familiares. Gran parte de los memorialistas venezolanos comienzan sus autobiografías describiendo cómo es su pueblo, quiénes sus pa-

dres y abuelos, cual es la importancia de sus ancestros en su terruño. Los patricios de la antigua Roma no podían hablar de su carrera vital sin referirse a sus ancestros. Su historia familiar era también parte de lo que eran ellos. De la misma manera Thomas Russell Ibarra (1880-197?) comienza sus memorias -*Un joven caraqueño*- explicando las circunstancias en que se conocieron sus padres, cómo se enamoraron, su matrimonio, hasta llegar a su nacimiento, momento en que empieza a explicar su vida.

En *Escrito de memoria*, el ministro de Pérez Jiménez, Laureano Vallenilla Lanz hijo (1912-1973) inicia su autobiografía dando cuenta de su nacimiento y, después, remontándose al origen de su familia desde los tiempos de la colonia, explicando detalladamente la importancia de ésta en los eventos políticos, sociales y económicos del país. Después hace una biografía de su padre hasta su muerte y, sólo entonces, dedicarse a hablar de su propios avatares. Esta relación de virtudes familiares se asemeja a las largas genealogías de la Biblia. Pareciera en estos casos que los memorialistas consideraran que su sola vida no es suficiente para expresar su importancia y tuvieran que utilizar el espaldarazo que les proporciona una familia bien ubicada para dar cuenta de una rancia alcurnia que los engrandece a sus ojos.

En las autobiografías de infancia se da una doble condición. Por una parte el que escribe lo hace sobre su vida, por otra parte, habla de una persona que fue, desde la óptica de la que es actualmente. Esa persona que fue, es percibida como un otro. Un otro distinto, ingenuo, que poco entendía los acontecimientos y que sólo después, con el pasar de los años y de la experiencia, puede entender las razones, los conflictos e incluso las consecuencias de los actos primordiales. El cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, hablando de la semiología general de la vida y la muerte, decía que los hombres se expresan por su acción que “modifica la realidad e incide en el espíritu” pero que la acción no tiene unidad y sentido hasta que no se haya consumado. De manera que las acciones de una persona mientras vive, esto es, mientras tiene futuro, son una incógnita, sólo la muerte puede hacer la existencia descifrable. De ahí, dice Pasolini “que sea absolutamente necesario morir porque, mientras estamos vivos carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (...) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y significados sin solución de continuidad” (Pasolini 1969: 59).

Los recuerdos de la infancia son textos sobre alguien que, en cierta medida ya no está, alguien que ya murió. El adulto que escribe sobre su infancia está hablando de un niño ingenuo e inocente (siempre los niños, aún los más traviesos, son ingenuos e inocentes) que desapareció. Ese niño del que se habla observaba el mundo sin comprenderlo, mientras que el adulto que habla sobre él sí lo comprende, de la misma manera que lo comprende el adulto que lee el libro. El niño sufría mucho por los pequeños detalles que, a distancia, pueden ser considerados igualmente dolorosos, porque el que escribe los recuerda con un sentimiento de piedad. La incompreensión del mundo y el dolor suelen ser la tónica de las memorias de infancia, todo esto unido, aunque parezca contradictorio, a cierto sentido juguetón, de disfrute de lo pequeño, de aprendizaje del mundo.

Esta mezcla de remembranzas tristes y alegres, sentimientos dulces y amargos, puede verse en este recuerdo de niñez que hace el excelente compositor sucrense Luis Mariano Rivera (1906-):

Nací en Cachunchú y ya estoy viejo. Hijo de Don Antonio Font. Papá me tuvo hasta cierto punto consideración; luego, a la muerte de mi madre quedé a la deriva. Me fui con mi tío a casa de mi abuela. Allí empecé a crecer entre la pobreza y conmigo los piojos, las niguas y todos esos males que hicieron presa de mí. Pero pasaba algo en mis adentros: sentí amor por todas las cosas, nunca llegué a odiar, ni siquiera a mi padre, a quien todavía guardo respeto. Así crecí, entre el amor y el dolor que es una escuela. Todo eso que yo viví lo traduzco en mis canciones y mis versos.

....

Un día, impulsado por la corrección que me hizo un niño por una palabra mal escrita, me dio vergüenza; fui a la escuela, pero el maestro me dijo que estaba muy viejo. Otro se compadeció de mi interés y me orientó en la lectura de algunos libros. Así, poco a poco me fui capacitando. Me recreé en la lectura de algunos capítulos de *El Quijote* y sentí la necesidad de expresar algo, de cantarle a la belleza. Yo de niño amaba mi tierra, al retoño de las flores, a los pájaros; podía expresar ya ese amor a través del conocimiento que adquirí. Fue así, pues, como ya viejo encontré el cauce de mi inquietud y comencé a hacer versos” (Rodríguez 1994: 88)

En estas palabras de Rivera podemos encontrar información sobre el personaje que fue y que es. El dolor del niño que debe vivir su vida solo, huérfano de madre y abandonado por su padre. Su impresionante

perseverancia para formarse, a pesar de los impedimentos. También su dificultad para aprender a leer y escribir, la ceguera del maestro que decidió que no podía aprender porque estaba muy viejo pero, sobre todo, subrepticamente, el orgullo del hombre que se ha elevado a pesar de todas las dificultades. Todo ello dicho con la mayor sencillez y sin afán de víctima. Solamente expresa una circunstancia, la de la dureza de su vida y nos muestra cómo lo tomó en esa época y cómo lo rememora ahora.

Otra tónica es la del gran escritor Mariano Picón Salas (1901-1965). *Viaje al amanecer* es un libro de memorias de infancia en el que se recurre a un narrador con otro nombre. Como se explicará, podría ser clasificado como un relato autobiográfico. En este libro puede encontrarse también el disfrute por la descripción de un espacio y un tiempo. El autor no se ocupa de tratar de entender su vida y sus actuaciones a través del tiempo, tampoco de explicar lo que es a partir de lo que fue. No quiere interpretarse a sí mismo a partir de lejanas actividades. Simplemente quiere mostrar cómo era la vida de un muchacho de buena familia, en una ciudad de provincia a principios de siglo. Pareciera que lo importante es mostrar una Venezuela rural que se desvaneció, unas costumbres que ya no existen más, un ambiente vital que pertenece a otro tiempo. El autor lo vio desaparecer, vio como llegaba una nueva sociedad a un nuevo país, por tanto, escribe este libro para preservar la Venezuela de antes de la modernidad.

Uno de los capítulos, "Mercado de los lunes", nos da cantidad de información sobre la economía merideña, las costumbres sociales y políticas. Por ejemplo, su descripción el Jefe Civil:

Puede que en la Plaza esté escupiendo chimó, blandiendo su gran barrote de vera o retorciéndose los cerdosos bigotes, el hípido ciudadano que la mala política nacional venezolana nos colocó en la Jefatura Civil del Distrito. Su violencia y sus escándalos, sus raptos de sirvientas, las varias víctimas que en aventuras anteriores despachó para el otro mundo, su cuerda de gallos finos y sus dados maliciosos con que ha desplumado abundantes morocotas a los incautos burgueses de la ciudad, constituyen solapado comentario vernáculo. Pero es "oficial" de la Causa; su falso título de Coronel obtenido en asaltos pueblerinos y su nombre griego de Basilio esplenden en los programas de las fiestas patronales. Con él conviene, por ello, la mejor diplomacia. (Picón Salas 1987: 45)

La descripción de un día de mercado en la época de su infancia proporciona al autor la oportunidad de informarnos cómo era la situación política de la época, la actitud de los gobernantes fuefeños, la relación que establecían con los naturales; las diferencias no sólo de acento, sino también de educación, que se evidencia en la ironía con que habla el abuelo, no percibida por el Coronel.

Para Guillermo Sucre *Viaje al amanecer* es, junto a *Memorias de Mama Blanca*, el libro venezolano en el que con mayor perspicacia se recrea el mito de la infancia. Este libro, para Sucre, es un libro de relatos, "cuento de cuentos", lo llama, en el que "la memoria descompone y recompone, creando un tejido más libre de relaciones" (Sucre 1987: x)

En *Viaje al amanecer*, Picón Salas relata ciertos acontecimientos de su vida, pero sobre todo pareciera dedicarse a hablar de la Mérida de los inicios del siglo XX. Dedicar páginas a describir la tierra, el cielo, las aguas y los árboles de su ciudad, así como sus flores y montañas. Describe la catedral (que no existe más y la antigua sólo queda en las palabras de los que la conocieron), las fiestas de la iglesia, una para cada mes. Vuelven a vivir los merideños de la época: Josefita la solterona que le habla de los horrores de la guerra federal, Mocho Rafael el peón, que le enseña los secretos de la naturaleza, Monsieur Machy, el francés revolucionario de la comuna de París, los diferentes curas (Méndez, Arellano,) o el doctor Pérez, el viejo médico. Este libro no sólo relata los hechos de su niñez, sino también y sobre todo, los hechos por los que pasó Mérida, que le son contados al joven narrador por su abuelo. Gran parte de esta autobiografía está basada no en lo que observó sino en lo le fue relatado.

De la misma manera que Mariano Picón Salas en *Viaje al amanecer*, cuenta su infancia ligándola indefectiblemente a los avatares de Mérida, Mario Briceño Iragorry (1897-1958) realiza el mismo proceso en *Mi infancia y mi pueblo*. Formada por tres cartas dirigidas a una "amable y generosa amiga" y una carta final para Manuel Briceño Ravello, Briceño Iragorry va explicando, más que su infancia, cómo era su ciudad, Trujillo.

Esta interrelación entre historia personal e historia del terruño tiene que ver, para Briceño-Iragorry con la evocación de recuerdos, que hace que lo autobiográfico se una a lo narrativo del pueblo (Briceño Iragorry 1997: 54)

A pesar de ser en extremo reducido el perímetro de la ciudad, las personas habían crecido tan introvertidamente en su soledad individual que cada casa era un mundo independiente. Jardín y huerto, con flores y variados árboles frutales, hacían del interior de las viejas casa de Trujillo, sitio holgado donde discurría, sin necesidad de echarse a la calle, la vida de la gente. Cada casa era un mundo cerrado en que se cuidaba el prestigio de una estirpe, y mientras más fuese la pobreza de la familia mayor era la clausura del recinto. Duraba la altivez española que sabían encararse con el hambre. De una recia matrona que ocultaba su miseria en la soledad del hogar, se contaba el caso de haberle dejado caer en el jardín, un gavián que pasaba, la succulenta presa de un pollo gordo. "¡Milagro del Señor!", exclamó la anciana, y cerró aún más la puerta para mejor defender, con la ayuda de Dios su miseria y su hidalguía (...). En aquel tiempo se sabía a veces de la grave enfermedad de un vecino por el esquilón que anunciaba el inminente paso del Viático. Las propias familias se comunicaban apenas por medio de las noticias que les llevaban los criados. (Briceño Irigorry 1997: 36)

Una de las pocas veces en que cuenta sentimientos profundos es cuando habla de las sucesivas muertes de varios hombres de la familia. El encuentro con la muerte como tragedia demoledora, que cambia la perspectiva del mundo es mostrada, además, como hecho de la infancia, con lo cual la carga traumática es mayor.

Como suele suceder en las autobiografías venezolanas la interioridad dolorosa se nombra pero no se explica. Las costumbres ancestrales son consideradas normales (solo hay que pensar en esa sociedad trujillana encerrada, sin contacto humano que no sea el estrictamente familiar, de gente que no sale de su casa) y la historia familiar es importante, como si los orígenes rancios fueran un blasón que se exhibe. Otras de las características es la del cuadro de costumbres que se muestra en oposición a las del presente de la escritura, siempre para él inaceptables, lo que de alguna manera demuestra la dificultad del autor para entender los cambios del mundo.

Esto nos muestra otra característica de las autobiografías en Venezuela: la estrecha relación existente entre la índole del autor y el discurso de su autobiografía. Por lo general los aventureros escriben novelas de aventuras, mientras que los narradores escriben narraciones, los pintores descripciones, los poetas poemas en prosa y los ensayistas ensayos. Es como si el relato autobiográfico tomara la forma de la expresión literaria más adecuada. Estas memorias no son sólo expresión de la infancia, sino tam-

bién del discurso moral del autor. Su código de costumbres queda plasmado en sus recuerdos, que tienen que ver con el manido discurso del tiempo pasado siempre fue mejor, o el antes sí había respeto.

Muy distinta a estas anteriores y una de las más bellas memorias de infancia es la del artista plástico Alejandro Otero (1921-1990). Este era uno de los más dedicados autobiógrafos de la infancia en nuestro país. Además de *Papeles biográficos*, subtítulo *Memorias de infancia*, publicado póstumamente, tiene dos artículos, uno también llamado «Papeles biográficos» y otro llamado «Upata en mi memoria». Por lo demás, le contó los hechos de su niñez a dos escritores, que publicaron sendos libros sobre ella. Uno es de José Balza: *Un lugar demasiado secreto*, subtítulo *La infancia de Alejandro Otero* y otro de Orlando Araujo: *El niño que llegó hasta el sol*. Pareciera que para Otero era fundamental el hablar de su infancia, contar sus primeras vivencias, remontarse al tiempo en que era un muchacho pobre que vivía en un pueblo olvidado al sur de Venezuela.

“No por pretensiones literarias (...) sino por lealtad y consecuencia con esas historias, con sus protagonistas, con el contexto cultural, social humano en que me formé, cualquiera que sea su valor” (Otero 1994: 15)

En este libro destacan varios aspectos que me parecen interesantes. Uno de ellos es que, a diferencia de lo común en la literatura memorialista venezolana, en la que la inserción del personaje como actor en un momento histórico crucial es lo más importante, en este libro lo único que importa es la visión que de su entorno tiene un niño. Lo cual lo imbrica con la gran tradición de los libros de infancia. También resalta un estilo narrativo que está condicionado por el hecho de que el autor no es un escritor sino un artista plástico. Esto se evidencia en el énfasis que pone Otero en la descripción minuciosa de todo lo visible. Por lo general no recuerda acciones, sonidos u olores, sino solamente colores y brillos, lo que puede percibir con los ojos. Por otro, que reproduce en la praxis un principio tradicional de la teoría autobiográfica «la idea de la autobiografía como acto del presente de la escritura que da sentido al pasado y no como reproducción (imposible) de ese pasado» (Loureiro 1993: 38)

Otero era un artista plástico, no un escritor, por tanto su medio de expresión era la imagen y no la palabra. Quizás por ello pensaba, con un agudo sentido de la profesionalización artística, que al escribir estaba invadiendo medios que no eran los suyos. En este sentido los textos de

Balza y Araujo parecieran la utilización de escritores profesionales para contar historias que consideraba importante que salieran de él, que se conocieran, pero que, sin embargo, no se atrevía a contar él mismo. La razón de su interés en comunicarse está en que:

 Mi vida lleva el signo de una oportunidad que debía compartir. Para mí solamente hubiera sido demasiado. Pensé que cualquiera puede ser útil a los demás siempre que se las juegue todas. Ese ha sido mi riesgo, también mi vocación (Otero 1994: 145)

Otero cuenta de su encuentro providencial con las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, texto que definió su relación con el arte y le permitió expresarse en la plástica. La importancia de este libro se encuentra en un texto en el que Rilke habla de las sensaciones de la infancia, y cómo “esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos” (Rilke, En Otero 1994: 140) es tan poderosa que puede convertirse en fuente de creatividad aunque no hubiera otro estímulo.

Justamente esto es lo que hace Otero, vuelve a las hundidas sensaciones para explicarse en el presente. Otros autores utilizan los recuerdos de infancia para tratar de demostrar que, aun siendo niños ya eran en pequeña escala lo que después fueron, que en su niñez tenían definidos y precisos sentimientos sobre la poesía, la justicia o la belleza (el caso de Confieso que he vivido de Neruda es muy evidente). A diferencia de ellos, en Otero las memorias de infancia permiten conocer la sensibilidad de un niño que luego llegó a ser un gran artista plástico, pero cuentan las historias de un niño, no de un pequeño monstruo imbuido del genio desde su niñez.

 Como dice Otero:

 Mi infancia fue exactamente lo que expresan estos relatos. Sin eso que sucedió entonces no sería quien soy y mi trabajo parecería amputado de ese soporte vital (Otero 1994: 146)

Esto se evidencia principalmente en los recursos expresivos de los que se vale Otero para narrar su infancia. Sus recuerdos son visuales, como corresponde a un pintor, de manera que muchas veces no hay anécdota, acciones ni palabras, sino la simple descripción de imágenes, brillos y colores. El mismo Otero reconoce que ha vivido por los ojos.

Así, cuando llega su tío con cochanos y piedras preciosas Otero lo cuenta diciendo «comenzó a abrir los bolsillos y de ellos empezó a surgir un chorrito luminoso y multicolor de diamantes, rubíes, esmeraldas y otras piedras» (Otero 1994: 24). Lo importante de la historia es el chorrito multicolor, lo que se podía disfrutar con la vista.

De la misma manera, su recuerdo del cine tiene colores, ya que:

El proyccionista del cine alternaba delante de la luz de su proyecto láminas de vidrios de color rojo, amarillo, verde, violeta. Lo extraordinario para mí era la calidad de esos colores que no parecían lanzados como luz, sino como un polvo vibrante que todo lo envolvía (Otero 1994: 79)

Hay dos remembranzas de Otero en los que lo visual es particularmente poderoso. Uno es la primera visión del río Caroní. Alejandro niño está dormido en el camión, al ser despertado:

...lo que tuve ante mis ojos fue una descomunal cinta de plata «colgada» del cielo frente a mí. Un error de acomodación me lo hizo ver vertical y no deslizándose sobre el suelo como es natural. La dimensión, la luminosidad, la fuerza de aquel inusitado espejo sideral, se diseñó en mi imaginación como un milagro de orden visual que jamás pude olvidar. (Otero 1994: 112)

El otro el de la pintura azul con que están pintadas las puertas, las ventanas, las vigas y las columnas de la Casa del balcón.

Pasaba horas mirándolo, como si me hundiera en él y me llenara el alma de alegría, Mi pasión por ese azul se hizo tan grande que se convirtió en obsesión. No me saciaba de mirarlo, de tocarlo, a veces me abrazaba a las columnas para tenerlo más cerca. Mis diez años, mi vida entera quedó teñida de ese azul imborrable que no volví a encontrar jamás, que no pude hallar ni siquiera a través de mi propia pintura. (Otero 1994: 75)

Los *Papeles biográficos* de Otero están narrados a través de pequeñas historias. Especies de cuentos muy breves o viñetas que describen momentos y situaciones. Coincidiendo con la brevedad de lo narrado, en estos textos se percibe una cierta objetividad en la descripción, así parece que estuviera, más que recordando acciones, describiendo fotografías. Son

como fogonazos, flashes, que capturan un momento y lo convierten en algo casi estático, como si fueran cuadros vivos.

Pero esto no implica que sea una narración estática, o que por ser pintor Otero no fuera un aceptable escritor. En estos breves textos pueden encontrarse estupendas narraciones con final sorpresivo, como cuando cuenta una de las crisis psicóticas de su tía:

... me inquietaba lo que pudiera estar haciendo la "loca" puertas adentro de la alcoba. Me acerqué con sigilo y me alcé hasta el agujero de la cerradura pero ¡oh sorpresa!: lo que vi del otro lado, a una distancia que apenas cubría el espesor de la puerta fue el ojo desorbitado y terrible de tía Manuelita encontrándose súbitamente con el mío (Otero 1994: 22)

A esto se unen también terribles dramas como la muerte del padre, picado por una arafia mona:

Fue tan hondo el choque emocional para mi madre que, pese a mi corta edad, creo haber percibido el profundo dramatismo de la desaparición de un ser que se ama. En ese momento supe, sin equívoco alguno, lo que es morir (Otero 1994: 31)

O la espantosa muerte de la abuela, que un día, llena de tristeza porque las cataratas no la dejaban ver, se dejó morir en una especie de extraño suicidio, dejando de comer y beber durante diecisiete días.

La muerte como bisagra en la vida, como momento de horror es tan terrible aquí como en el texto de Briceño-Iragorry citado anteriormente. En ambos textos es como si ya no fuera el adulto el que recuerda, sino que volviera a ser el niño ante el temor de la muerte.

Sin embargo, a pesar de estos momentos tan tristes hay también otros llenos de humor, como la pelea entre sus tías por dos huevos de gallina; su iniciación sexual, frustrada por un cura. Incluso los momentos de mayor miseria están narrados con gracia. Otero cuenta las tretas de las que se valía su madre para llegar de visita a la hora del almuerzo, los días que no tenían para comer; los maravillosos juguetes que se hacían con latas de sardinas o usando la imaginación:

Recuerdo que el primer velocípedo que tuve -por cierto que lo quise mucho, pues era multicolor-, lo recogió mamá por partes. Don-

de veía un manubrio abandonado, o una rueda, o una «horquilla», se la levaba, con o sin permiso, hasta que completó uno y me lo hizo montar por un mecánico que conocíamos (Otero 1994: 96)

Pareciera que Otero era un hombre feliz, las historias más dolorosas o terribles tienen algún detalle alegre, es la falta total del sentimiento trágico de la vida. Cuando se refiere a lo más importante para él, la pintura, siempre priva una mirada juguetona:

El primer nombre, junto a la primera fecha, que aprendí a leer, fue: Rafael Ferruletti, 1921. Estaba escrito en el ángulo inferior derecho, en posición inclinada de abajo hacia arriba, sobre unos murales pintados en la iglesia de Upata... Por cierto, que toda mi vida he asociado la mala pintura con esas firmas inclinada, y bien escritas, parecidas a las de Ferruletti (Otero 1994: 59-60)

Su llegada a Caracas no tiene que ver con la ciudad en sí, sino con el lugar donde podría estudiar pintura y que por tanto lo haría feliz:

Llegar a la Escuela de Artes plásticas fue encontrar mi paraíso. Una felicidad que no sentía desde niño, se adueñó de mí (...) Más que una felicidad fue una ebriedad de la que no creo haberme repuesto nunca. (Otero 1994: 137)

Su vuelta a Upata, ya siendo un joven es una suerte de “viaje a la semilla”, que le servirá para explicarse su crecimiento. El mismo proceso, por cierto, que trata de explicar a sus lectores:

Hice el viaje en autobús, pero cuando llegué al pueblo, muy tarde en la noche, no me dirigí donde las tías, sino directamente a la Casita de la laguna, milagrosamente intacta. Allí amanecí dándole vueltas, deteniéndome en cada terroncito, en cada mancha de la pared, en cada trazo o dibujo que hice cuando niño.

Cuanto entreví y pasé aquella noche que siempre llevo conmigo, está expresado o subyace en las páginas de este libro. (Otero 1994: 142)

A partir de la descripción de estas sensaciones visuales y de breves anécdotas de su infancia Otero nos da información sobre lo que debió ser la vida en un pueblo del interior de Venezuela en los años 30 y 40. De

lo que significaba querer ser pintor viviendo en Upata sin tener muchas posibilidades de otro horizonte, de lo que era vivir sin saber si mañana, habría comida. No necesita expresar los conceptos ya que éstos se sobreentienden.

Otro artista venezolano, el guitarrista Alirio Díaz (1923-), en sus memorias también se dedica a contar su infancia. Pero mientras Otero lo hacía para explicar cómo había llegado a ser el gran pintor que terminó siendo, Alirio Díaz se dedica, más bien, a realizar un emocionado homenaje a La Candelaria, Distrito Burere, Estado Lara, la muy pequeña aldea que lo vio nacer. Esa interrelación entre individualidad y lugar geográfico y patria es tan fuerte que el libro está dedicado "Al pueblo venezolano, al cual debo lo que soy y por qué soy". Estas memorias comprenden los primeros 15 años de vida de Díaz, pero más que contar anécdotas y vivencias de infancia, se dedican a mostrar el pueblo en el que nació y transcurrió su niñez, como si describir el telón de fondo diera la imagen de lo demás.

En sus memorias, Alirio Díaz nos pone al tanto de su infancia. Nos habla de las enfermedades (sarampión, paludismo, disentería, mal de oídos, de muelas), su horror a los medicamentos. Su timidez frente a los foráneos y sociabilidad con los de su pueblo "desde niño, busqué y preservé la simpatía de personas maduras en las que encontraba los maestros de la vida, los portadores de la experiencia y de la vivencia". (Díaz 1984: 5)

Para el niño Alirio Díaz, la historia del pueblo era una gran fascinación, tanto así que desde temprana edad se dedica a escribir la Historia de La Candelaria, su pueblo, en el que asoma no sólo lo que le contaban los viejos de la aldea, sino también todo evento nuevo que iba sucediendo.

Lo curioso de este libro de memorias es que describe el lugar, narra en detalle distintos aspectos del pueblo y no olvida enumerar largamente los juegos, pero habla poco de procesos internos o de sucesos dolorosos, como no sea haciendo un recuento de hechos que después no narra en detalle:

Otros momentos (...) trágicos ensombrecieron mi dicha: la muerte precoz de compañeros queridos, la de Dorotea, destrozada por un rayo, y la de Juan Pablo, destruido por el cólico miserere, y aquellas impresiones terríficas que nos causaban tanto el brutal reclutamiento militar impuesto por la dictadura gomecista como las violaciones punitivas individuales y colectivas impuestas por otros dictadores que en

nuestras escuelas llamaban maestros. Desde luego que el mayor infortunio en esta situación estaba en la inevitable calidad de esclavos en que vivíamos, condenados como estábamos a ejecutar los más disímiles trabajos de campo... (Díaz 1984: 6-7)

La larga lista de los trabajos del campo es aterradora: hacer mandados, sembrar, hacer reparaciones, levantar cercados, limpiar la huerta, usar el pico y la pala, cosechar, buscar agua, cortar leña, salar los chivos, vigilar la pulpería, limpiar los corrales, sabanear reses, hacer mandados en las cercanías o ir caminando a Carora, distante 60 kilómetros, llevando un burro cargado de pieles de chivo y queso.

La relación con la música es divertida. Díaz explica los factores que pudieron influir en su educación musical: las cantilenas, los cantos de pilón, el palmoteo de las amasadoras de arepas. Pero el primer hecho musical preciso es a los siete años, con el valse "El ausente" que escucha durante los tres días de fiestas patronales y reproduce en su cuatro. Después comienza a imitar a su hermano Atanacio y a don Chepel Riera, quien lo desafiaba así:

-Vamos a ver si eres capaz de tocar esto.- Y se ponía a tocar *La mula rucia* haciendo uso solamente del dedo índice de la mano izquierda. Yo lo imitaba repitiendo fielmente tal como él lo ejecutaba.

-Y de esta otra manera.- Seguía con la misma pieza, pero ahora en otro punto (tono), y yo a imitarlo fielmente. Desde entonces empecé la conquista de piropos en la aldea, y eran merecidos: había pasado con buenas calificaciones en aquel que vino a ser mi primer examen de admisión al mundo de la música" (Díaz 1984: 36)

Después, a los 11 años, toma la guitarra de su hermana Angela:

... comencé a trastear la guitarra, siempre solo, teniendo como única guía artística el propio instinto. Noté a mi favor que muchos acordes tenían posiciones idénticas a las del cuatro, y observando atentamente cómo lo hacían mis parientes (...) fui añadiendo en los tonos los dos bajos del cordaje guitarrístico. (Díaz 1984: 38)

Los beneficios de la música pronto llegan: el maestro que no le pega porque toca guitarra, los primeros comentarios favorables de otros músicos de la zona. A partir de aquí los recuerdos empiezan a relacionarse

con la música: la llegada de la primera ortofónica, los datos y participantes de la sociedad musical rural, las canciones que cantaban, los curas que desafinaban, los músicos admirados son parte importante de las memorias de Díaz. De la misma manera que las de Otero son recuerdos visuales, los de Díaz son musicales. Para Otero la iglesia es el sitio donde contempla las primeras pinturas, mientras que para Díaz es el sitio donde oye a los curas cantar y desafinar.

Otro aspecto de este libro de Alirio Díaz es el afán por describir: los juegos de infancia, los refranes que usaban, las inscripciones que hacían en las casas, lo que leía en los periódicos, las canciones que cantaban, acompañadas de sus respectivas partituras, la pormenorizada lista de los libros que leía, unido a la reproducción de la carátula. Díaz dedica largas páginas a describir su amor por los libros y la lectura. Produce un poco de piedad pensar en aquel niño sensible, viviendo en lo que él mismo describe como un peladero de chivos, amando tanto a los libros que los acaricia.

Además del disfrute de la música, Díaz tiene el de la lectura y, posteriormente, el de la escritura, que no tiene ocasión de practicar sino cuando se enamora. De una manera jocosa, Alirio Díaz relata cómo se enamoró de una muchacha candelareña. Como ella sabía leer y escribir, cosa aparentemente insólita en la zona, decidió aprovechar para escribirle una carta de amor. Sin embargo, el joven Alirio no sabía cómo escribirla, así que acude a un amigo. Como sus consejos no le convencen, piensa, desesperado en un ardid infalible: robar un pequeño baúl de su hermano, donde sospecha que deben estar las cartas que a éste le debe enviar su novia:

... de un hermoso haz de cartas y esquelitas que allí había, cogí solamente diez cartas para llevármelas a uno de nuestros cardonales y leerlas así con el más íntimo aislamiento. Pero no paró aquí la fea y descarada violación que hice del romántico baulito de mi hermano, pues para mi mayor solaz me llevé asimismo la cajita en la cual él conservaba un lindo mechoncito de cabellos de su novia y unos tiernos pañuelitos de seda con atractivos colores y figuras, emblemas entrañables de los bellos idilios de entonces (Díaz 1984: 111)

Cuando está encantado leyendo las cartas, oye a su tía María, que le dice que se vaya, ya que el lugar que él ocupa es el escogido por ella para hacer sus necesidades. Finalmente, todas las frases leídas no pueden ser utilizadas, ya que olvida las dulces expresiones:

maizal mi padre leyendo a la luz de un candil, mi madre cantando una canción de despecho”, así como la primera visión de cine en una noche de San Rafael y las lecturas definitivas de Borges, Schwob, Bierce, Kafka y Cortázar, se unen a dos visiones memorables:

Veo venir, allá en el camino real, un buey cargado con dos tercios de leña y a horcadas en su lomo un insólito jinete, un muchacho, que conduce al animal como si se tratara de un caballo. No sé por qué aquel espectáculo -a decir verdad, poco usual, me produjo tal arrebatado de alegría y admiración. Corrí y salté, anunciando a viva voz la llegada del buey-caballo, una figura fantástica que acababa de ingresar en mi bestiario personal (Quintero 1997: 44)

Otra remembranza se remonta a su primer año y tiene lugar un día de la Candelaria, fecha tope de la parada y búsqueda del niño perdido:

Allá enfrente avanza un río multicolor, banderas al viento, hombres disfrazados, cintas y estandartes, máscaras de cuero, machos cabríos, demonios en procesión (...) Aquella mezcla colorida, que a mis ojos aparecía como un remolino indiscernible -cuya precisa metáfora sería un dragón enloquecido bailando sobre el sol poniente de finales de enero- tuvo en mí un efecto de absoluta fascinación. Algo me impulsaba a sumarme a la danza, y para expresar mi rotundo deseo yo manoteaba en dirección a los recién llegados, alargaba los brazos con júbilo y desesperación queriendo participar en aquel festín a la intemperie, que -pensaría yo, niño perdido en este planeta azul- se celebraría en mi honor. (Quintero 1997: 55)

Esta es, evidentemente la evocación de un escritor. En estos repasos de infancia, lo importante es sólo la belleza del recuerdo.

Estos libros de memorias infantiles no son autobiografías convencionales. Su función, como en el caso de Picón Salas y Briceño Iragorry es hacer revivir una ciudad que ya no existe y comparar un tiempo amable con el incómodo momento actual. En el caso de Otero muestran cuál fue el origen de lo que llegó a ser, mientras que Díaz le rinde un homenaje a su pueblo y Quintero se dedica al simple placer del recuerdo. Todos son libros llenos de encanto, en los que se cumple con la definición de Lejeune para la autobiografía: realizar un discurso «en la que encuentra la respuesta a la cuestión de ¿quien soy? a través de un relato que dice ¿cómo he llegado a serlo? (Lejeune 1994: 130).

BIBLIOGRAFÍA:

- Briceño Iragorry, Mario (1997) *Mi infancia y mi pueblo*, Trujillo: Edición de la Comisión Regional.
- Díaz, Alirio (1984) *Al divisar el humo de la aldea nativa*, Caracas: s/r.
- Lejeune, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion.
- Loureiro, Angel G. (1993) 'Direcciones en la teoría de la autobiografía'. in: *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- Molloy, Sylvia (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Pasolini, Pier Paolo (1969) 'Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad', in: *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón editor.
- Otero, Alejandro (1994) *Papeles biográficos. Memorias de infancia*, Upata: Predios
- Paez, José Antonio (1973) *Autobiografía del General José Antonio Paez*, Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Picón Salas, Mariano (1987) *Autobiografías*, Caracas: Monte Avila.
- Quintero, Ednodio (1997) 'Fragmentos de una autobiografía', in: *Visiones de un narrador*. Maracaibo: Rectorado de la Universidad del Zulia.
- Rodríguez, Lyl (1994) 'Luis Mariano Rivera. El milagro de Canchunchú', *Venezuela*, oct-nov-dic. Pp. 85-90.
- Rojo, Violeta (2000) *Relación de virtudes. Una aproximación a la literatura autobiográfica en Venezuela*. Tesis doctoral. Universidad Simón Bolívar. Caracas. Venezuela.
- Rojo, Violeta (1997) 'La autobiografía de la infancia: los Papeles biográficos de Alejandro Otero', *Venezuelan Literature & Arts Journal*, Vol. 3, N° 1. Pp. 117-127.
- Rojo, Violeta (1998) 'Seis memorias de infancia en Venezuela', *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, N° 325. Pp. 52-59.
- Rojo, Violeta (1998) 'Contando la historia de su vida: las autobiografías de escritores en Venezuela', *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, N° 3. Pp. 63-73.
- Vallenilla Lanz, Laureano (1967) *Escrito de memoria*, Caracas: Ediciones Garrido.
- Ybarra, Thomas Russel (1969) *Un joven caraqueño*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca UCV.