

BRAULIO FERNANDEZ: UN MITO CREADOR¹

Argenis Pérez Huggins

En este trabajo se analiza la novela de José Vicente Abreu **Toma mi lanza bañada de Plata**, en función de la hipótesis central: Braulio Fernández es un mito que pronuncia una visión más radical y contestataria de la historia venezolana.

A los efectos de la exégesis textual hemos utilizado la instrumentación semiológica como método para abordar con eficacia los lineamientos básicos de constatación de nuestra hipótesis de trabajo. En tal sentido, partimos de la dimensión pragmática de los signos, es decir, de las relaciones del emisor con su contexto, consigo mismo y con el lector interpersonal; luego, estudiamos el nivel semántico del texto en razón de los mitemas fundamentales y de las resoluciones significativas que conducen a una isotopía connotativa que da coherencia a la obra y abre las vías del sentido hacia nuevas perspectivas históricas; finalmente, analizamos toda la macroestructura verbal y su combinatoria, a fin de demostrar cómo la apertura interna respondía, en el lenguaje, a una mitopoiesis donde se unen mito y desmitificación, modulaciones barrocas del significante y relación especular entre lenguaje mítico y sujeto emisor; de allí que hayamos detectado la funcionalidad mítico-catártica y participativa del acto narrativo, identidad entre actantes básicos y recuperación de la autonomía del autor-narrador representado. Esto es lo básico en cuanto a alcances críticos logrados. No obstante, creemos que otras lecturas, dirigidas a otros niveles, pueden enriquecer la percepción de una novela tan abundante en hallazgos y proyecciones.

Finalmente, nos queda por declarar que la seducción del tema pudo hacernos desplegar toda nuestra emotividad y restarnos objetividad analítica, es obvio; sin embargo, antes que proyectarnos subjetivamente hemos querido ceñirnos con rigor a un método que aunque puede tener fallas, pues ningún instrumento crítico es absoluto, nos ha permitido detectar con precisión los lineamientos fundamentales de la novela, en los límites de la problemática planteada y a favor de un examen riguroso que esclareció con eficacia la importancia de esta novela en

¹ La primera versión de este trabajo fue presentada al post grado de Letras de la Universidad Central de Venezuela.

la literatura venezolana contemporánea, por lo menos en los niveles en que tuvo lugar nuestro análisis.

El autor frente a sus signos estéticos

Para los efectos de este primer nivel de análisis nos hemos documentado exclusivamente en las conversaciones que sostuvimos con el autor, José Vicente Abreu, el 3 de mayo de 1977 en el postgrado de la Escuela de Letras de la U.C.V. En base a tales testimonios nos interesa destacar las reflexiones que el autor tiene ante su obra, a fin de comprender, dentro de lo que el análisis semiológico llama la "dimensión pragmática del signo", las proyecciones que esta visión personal del autor tiene en torno a la obra que vamos a estudiar.

Es importante, al efecto, señalar que para abordar la escritura de *Toma mi lanza bañada de plata*, el autor explica la diacronía de sus signos estéticos. Confiesa que para la elaboración del mensaje lo fundamental es acudir a "vivencias vividas y recogidas, en los demás y en uno mismo"; de allí que lo esencial es "expresar lo que uno quiere"; y eso fue lo que de alguna manera logró en *Se llamaba S.N.*, pero con una absoluta fidelidad, también, a las reglas del juego técnico de la escritura. De allí que trate de "expresarme dentro de lo que no estaba prohibido. Cuando tenía dificultades sintácticas las evitaba. No quería violar ninguna regla". Esto significa, siguiendo a Maldavsky, que hay en el autor un "deseo de ajustarse a las experiencias personales, a los modos propios de atravesar y salir de las crisis vitales"², o lo que es igual: una manera de ser coherente consigo mismo. Tal forma de organizar su mundo, o el mundo, es lo que se percibe a través de esta formulación del autor, recogida de un amigo: "Si Ustedes no escriben la prisión de Ustedes, la tortura de Ustedes, nadie puede escribirlas". Es decir, si los signos que emite el contexto semiótico donde se halla inscrito el emisor promueven en éste una ideología que genera "caos, incertidumbre y sin sentido"³, es evidente que aqué! intentará generar una contra-ideología "que es nada más que una nueva expresión de aquello de lo cual un autor procura desprenderse"⁴. Es lo que sucede con *Se llamaba S.N.*, según se desprende de las formulaciones de Abreu.

En el orden de esta visión interna de su signos, la cual responde a una retroalimentación, Abreu sostiene que su libro *Las 4 letras* es "un tributo a la minifalda, a la moda estética. Traté de violentar lo que había hecho, pero perdí el estro. No me dí cuenta de la esencia de las cosas". Esta situación, en la evolución de los signos estéticos de Abreu, implica que en un determinado momento se traicionó a sí mismo ya que en la lectura de su propia escritura encuentra una apertura hacia técnicas narrativas prácticamente impuestas que desafiaron la fidelidad con la propia concepción del mundo: "Yo soy Balzaciano. Narrar es narrar y nada más". De allí que lo que se ha considerado su mejor obra, es índice de fracaso vital para José Vicente Abreu. Por eso, "decidí vengarme y escribí *Toma mi lanza bañada de plata*. Tal relación intrapersonal entre obra y autor-

2. Vid. Maldavsky. *Teoría literaria...*, pp.28-29

3. Ibid, p28

4. Ibid, pp28-29

lector de la misma, implica la reorganización del mundo del autor en función de un retorno hacia la fidelidad consigo mismo; también, la intención de “trascender una serie de contextos en los que se halla incluido”⁵. Esto permite determinar que Abreu utiliza la expresión literaria como un instrumento de lucha cuyo soporte esencial es la objetividad de los contextos que le dan origen, pero cuya resolución, a nivel de la trascendencia, consiste en transformarlos estéticamente, a través de una autorreflexión sobre su propio proceso de enunciación. En tal sentido, es muy importante lo que dice en torno a la génesis de *“Toma mi lanza...”*

Quando descubrimos en la biblioteca del viejo Ovalles una biografía de Braulio Fernández, escrita en 1884, nos encontramos con un lenguaje de un venezolano perdido, con una sintaxis propia, con imágenes elementales, y acordamos Caupolicán y yo escribir dos novelas y, en el medio, publicar la obra de Fernández. Pero apareció antes con el nombre *Alto esa patria hasta segunda orden*.

En función de este “genotexto”, cuya base es un aspecto muy referencial de la historia venezolana, Abreu se dedica a documentarse en función de signos que pertenecen a niveles perfectamente denotativos de la vida nacional. Pero, como dice Maldavsky,

la opción por hacer una obra literaria es el origen de una específica relación que el autor como tal y como lector elige tener con sus signos, sobre la base del sentido que le adjudica a la realidad, y lleva al autor a generar estímulos específicos de muy distinto tipo en cada contexto.⁶

De esta manera, Abreu, en función de ese sentido, que “adjudica a la realidad” intenta establecer relaciones entre su obra y el lector interpersonal, a nivel de instrucciones pragmáticas que implican una encodificación y “son el resultado de la elaboración de los valores éticos y estéticos del autor y permiten el pasaje de las nociones abstractas (base del nivel semántico) a los observables particulares”⁷. Esta transformación de las señales en mensajes, exige una decodificación por parte del receptor a través de las inducciones generadas por el hablante.

Lo que me importaba era narrar con mi fondo fundamental: la guerra, la derrota, la frustración, las amarguras, todo lo que había pasado en el sesenta; puse mi sintaxis hablada y escrita, la que fui heredando en mi vida de combatiente revolucionario... Narro en la, 2a, 3a,... Hay momentos en que no se sabe quién narra ni quién habla, ni si Braulio existe o es un fantasma. Braulio me dicta las leyes de la guerra... Hago la fusión entre un esta-

5. Maldavsky. Ob. cit, p29

6. Ibid, p34

7. Ibid, p35

do de quietud y otro de tensión" te quedas quieto-gato"... Soy el anti "Venezuela Heroica"... Yo respeté las reglas del juego, pero inicié las barbaridades... Incorporé la sintaxis llanera con todas sus rupturas.

Como se observa, no sólo suministra Abreu las claves semánticas básicas del texto, las cuales constituyen una recursividad en las intenciones ideológicas del autor a través de la diacronía interna de sus signos, sino que también induce las claves lingüísticas y las técnicas mediante las cuales el receptor debe abordar la lectura de la escritura. Esta presión sobre el lector se halla en función del carácter crítico que asume la narrativa de Abreu, de sus experiencias de combatiente, de su compromiso contestatario; sin embargo, el intento de permanecer en los esquemas narrativos de la novela balzaciana, o de la norteamericana de las primeras décadas del siglo, nos remiten a patrones ya estereotipados dentro de los signos estéticos. Por eso dice "vivir es narrar, como la querían Dos Pasos o Sinclair Lewis". Esto significa que Abreu intenta promover en el lector un tipo de lectura a nivel de la inoculación de una ideología contestataria, pero con formas estéticas desgastadas, en razón de esa fidelidad a un arte de narrar eminentemente desgarrado y vivencial. No obstante, nosotros intentaremos demostrar que la lectura inducida por Abreu, no sólo es subversiva en cuanto al componente semántico sino creadora y connotativa, a nivel de la macroestructura significativa. Es decir que los signos que integran el mensaje estético de *Toma mi lanza...* son transgresores de las presiones culturales externas al texto; y es que, como dice Maldavsky, aun cuando el autor "declare abiertamente cuál es el sentido que adjudica a la realidad... es habitual que este sistema explícito se detecta a través de la selección y combinación de signos o bien de grupos de contradiga, a veces muy abiertamente, con otro sistema implícito que podemos éstos..."⁸ - Es lo que, a nuestro juicio, sucede con la novela que hemos entrado a estudiar. En efecto, si partimos del hecho de que toda novela arranca de una estructura objetiva, de una totalidad extensiva que es el medio cultural donde el novelista se halla inserto, nos encontramos con que la estructura previa, antecesora de los códigos internos del texto, es aprehendida por el emisor y recibe todo su rechazo. Esto significa que esa totalidad externa se halla integrada por

- a) un estamento social, una realidad totalmente externa, o
- b) el propio novelista exteriorizado y con cuanto comporta como parte o número obligado de una sociedad. Nace de aquí la primera gran división novelística que establezco, pese a las relaciones mutuas que las invaden: a) la novela cerrada, de predominio interno, en la que el autor se enfrenta consigo mismo como estructura objetiva, y b) la novela abierta, de predominio social, en la que el autor se enfrenta con una parcela histórico-social a la que también reforma⁹.

8. Maldavsky. Ob. cit., p60

9. Antonio Prieto. *Morfología de la novela*, p19

Este es, precisamente el juego dinámico que se opera dentro de los signos que conforman la novela que analizamos. Para nosotros, esa rebelión, ostensible en el interno del texto, implica, como demostraremos en la praxis, que el autor se desarrolla o complementa “en un héroe o héroes novelescos”, con los cuales “cumple una necesidad biográfica que constituye el primer elemento de la unidad dialéctica; la estructura subjetiva del mundo novelístico”¹⁰. De forma que lo que constituye el objeto de su rechazo viene a integrar “la estructura externa de ese mundo novelístico”¹¹. Tal interrelación es lo que da dinamismo semiológico a *Toma mi lanza bañada de plata*.

Braulio Fernández, un mito dinámico

Para el desarrollo de este nivel nos interesa acogernos a la definición de mito y sus fundamentales caracterizaciones, formuladas por Luis Cencillo en su obra *Mito: Semántica y Realidad*. A tal efecto, el autor sostiene que

El mito es, ante todo, un producto espontáneo de la formalización cultural del mundo humano, como es el arte, la ciencia o los usos sociales, y, por lo tanto no es obra arbitraria de la fantasía ni calculado resorte social, de una casta dominante.¹²

Esta percepción del mito indica que éste, para Cencillo, constituye una base de operaciones perfectamente integrada a las necesidades cognoscitivas del ser humano, un mediador instrumental del cual interesa esencialmente “su función significativa

de modo que una realidad histórica puede convertirse en mito si acierta a ser investida de esta función —en especiales circunstancias— y también una ficción puede ejercer influjos perfectamente reales y eficaces en cuanto mito¹³.

Esto quiere decir, a nivel de las concepciones Teóricas de Cencillo, que “El mito es, ante todo, lenguaje”; de allí que “Dos notas positivas caracterizan al mito; una es la de ser respuesta a las cuestiones más profundas y más graves que un grupo humano se plantea”, y por la otra, ya dentro de la problemática que la diacronía cultural plantea al hombre,

puede referirse a cuestiones que interesan universalmente al hombre: las de sus propios orígenes, las de su destino, las del origen de las estructurales fundamentales de la existencia, del mundo, de la realidad, de la vida en general...¹⁴.

10. Ibid, p17

11. Ibid, p18

12. Cf. L. Cencillo. *Mito: Semántica y Realidad*, p7

13. ibidem

14. Ibid, p8

Estas consideraciones teóricas conducen, para lo que nos interesa en nuestra exégesis, a la sustanciación de dos clases muy precisas de mitos que, a nuestro juicio, se dan en el texto analizado: Los mitos catárticos, a través de los cuales "se fundamenta el modo como el hombre mismo pueda y deba purificarse", y los mitos participativos que se centran "exclusivamente en aspectos limitados de la vida: la naturaleza del alma y de sus relaciones religiosas con la divinidad o la naturaleza y origen de una sociedad, un grupo o una familia"¹⁵ de modo que tales mitos, en sus implicaciones sociales e históricas, contribuyen "a dar un porqué y un impulso a las empresas, vida y animosidades nacionales" ya que su intención es la de "impulsar y facilitar a los hombres su participación en la dinámica de un grupo o en la de un género de vida determinado"¹⁶. En tal sentido, nosotros creemos que todas estas formulaciones tienen lugar en la novela de José Vicente Abreu; por tanto, esa será la orientación analítica que seguiremos en esta parte de nuestro trabajo.

En el mismo orden de ideas, intentaremos demostrar que en Braulio Fernández, como héroe de la novela, en la medida en que "representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela"¹⁷ se da una estructura mítica integrada por los mitemas fundamentales que informan tradicionalmente al héroe estereotípico. Por supuesto que *Toma mi lanza...* es una novela moderna, de forma que los mitemas que se cumplen en ella tienen el sello del contexto semiótico en que se inserta. Así, el mitema del "llamado", entendido como una señal del destino para que el actante lleve a cabo determinadas aventuras, se encuentra en esta novela correlacionado: con una situación límite constitutiva de la etiqueta semántica del narrador:

Presentía seguimientos, emboscadas en las esquinas, voces de arresto, me sentía sospechoso y perdonado al mismo tiempo. Y me cubría con un pañuelo esa cara de sin trabajo que es el primer escalón de la muerte¹⁸

Es decir, un desgarramiento existencial que integra toda una isotopía semémica a lo largo de la diacronía interna del texto. Tal situación tiene un correlato semántico con otro mitema: la caída o descenso a los infiernos, que en esta novela se manifiesta como un marginamiento de la vida, temor y miedo, inmersión en la oscuridad simbólica de la existencia.

Escondido de uno mismo cuando mira el sol, entre sombras, huyendo de la luz. Extraño, raro en medio de la gente normal, con ese temor permanente de regresar al hogar, con celos de los hijos. No puedes hacer la paz con esos miedos insoportables de los sintrabajo. Y tampoco puedes reconocer a un poderoso que niega el trabajo y el pan.¹⁹

15. Ibid, p53

16. Ibidem

17. Juan Villegas. *La Estructura mítica...*, p66

18. J.V. Abreu. Ob. cit, p9

19. Ibid, p15

Estos indicios, que a nivel del síntoma remiten al largo avatar que padeciera el autor-implícito en razón de su actividad como combatiente revolucionario por su ideología radical y su participación activa en el llamado "carupanazo", integran, junto a la anterior isotopía, una redundancia semémica que obliga al emisor a la necesidad interna del encuentro, caracterizado por Juan Villegas como la presencia de "ciertos personajes" que aparecen en el camino del protagonista y cuya función consiste en consejos o "instrumentos que le han de ayudar a resolver los problemas con que se ha de enfrentar"²⁰. En tal sentido, en esta novela el encuentro se halla constituido por un "maestro, guía espiritual"²¹ que, en este caso, no es otro sino Braulio Fernández.

Cuando Braulio Fernández y yo nos encontramos, veníamos de la guerra. Pero yo estaba cansado de caminar en el sol sin trabajo. Venía sudado, hediondo a sebos y gorduras extrañas, sin el espíritu de la guerra... Braulio estaba sentado en su banco predilecto de la Plaza Bolívar. Meditaba, escupía, entrecerraba los ojos para oír mejor las lejanías de la historia patria: andaba entre caballerías y voces de mando cuando me descubrió a su lado:

— Siéntate, muchacho —dijo—...²²

Como vemos, en esta secuencia Braulio se instala en el discurso y en la historia, y a partir de aquí se convierte en la clave actancial que suministra los códigos semánticos fundamentales del texto. En efecto, este "guía espiritual", cuya funcionalidad será cardinal en toda la novela, sustancia el ideologema básico de la narración, entendida esta noción como "el foco a través del cual la racionalidad inteligente aprehende la transformación de los enunciados (a los cuales el texto es irreductible) en un Todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social"²³

Los ideogramas a los cuales hemos hecho alusión constituyen otras tantas isotopías semémicas de carácter redundante, generadores de ejes actanciales y situaciones narrativas que podemos enunciar de la manera siguiente: la guerra, la patria y su búsqueda, el amor, la emboscada, la distancia semántica frente a los esquemas viciados de la cultura y de las instituciones. Todas ellas llevan implícitas oposiciones binarias que integran una red semica nucleada por lo que, a nuestro juicio, constituye la relación bi-isotópica sustanciadora de la carga connotativa de la obra: desmitificación-Esperanza. Esta última polaridad será la que ofrezca la coherencia total al texto y explica la presencia de un mitema nuclear para el juego de oposiciones dentro del texto: morir-renacer, a través del cual se explican los mitemas anteriores y la incorporación del autor-implícito a un sistema axiológico preferencial, en contraste con los esquemas de valores que aparecen rechazados en la novela.

19. Ibid, p. 15

20. Villegas. Ob. cit. p. 109 (de esta obra hemos tomado las caracterizaciones de mitemas)

21. Ibid. p. 113

22. Abreu. ob. cit. p. 10

23. J.Kristeva. *Semeiotiqué.*, p114

Ahora veremos cómo se hallan distribuidas estas isotopías a nivel de la historia y de la actividad didáctica de Braulio Fernández: A tal efecto, es importante advertir que nos hallamos ante la presencia de una narración mimética (eminentemente dirigida por el emisor), a través de la cual aparecen segmentados los grandes bloques de significación por donde transcurre el nivel ideológico de la novela. De esta manera aparecen yuxtapuestos, simultáneos, “las divagaciones didascálicas, los comentarios, los anuncios previos y las referencias, los párrafos meta-narrativos y las polémicas graciosas entre autor auténtico y ficticio; el planteamiento sobre el presente o sobre los tiempos pasados”²⁴. Esto nos demuestra que hay un fluir caótico que funciona como índice simbólico de las desgarraduras que unen a maestro y discípulo, en función de un tiempo recursivo, circular.

La Guerra: Ya hemos visto que el autor (vid-supra) ha partido para la articulación de su sistema de creencias, en esta novela, de un texto básico *Alto a esa patria hasta segunda orden*, de Braulio Fernández. En tal sentido, la novela funciona como un espacio topológico donde se cruzan una escritura referencial, la de Braulio, y una escritura poética, la de José Vicente Abreú-Braulio. De esta manera, Fernández es un actante referencial trascendido en el espacio literario de *Toma mi lanza...* A tal efecto, está dentro de la lógica interna de la obra el predominio de enunciados nucleados por la isotopía semémica “Guerra”. Al respecto, Braulio dice: “Esta es una ley: uno va a la guerra sin beber y regresa bebiendo. Necesitas quemarte por dentro los restos de la muerte que te quedan”²⁵. Es la primera reflexión que el maestro aporta al discípulo.

Son las experiencias que Braulio ha ido acumulando a través de su historia personal de héroe épico, evocadas en una simultaneidad de planos que configuran estructuras metonímicas y campos semánticos redundantes:

A mí no me puedes dejar fuera de tus números: yo traigo un despacho del libertador donde me quiere como ayudante en el Perú/un despacho que quemo borracho porque no me gustan las señoritas del respeto limeño/ la ley me da derecho a que esta retaguardia de la muerte no me acepte ni me rechace sino que me respete: somos Torrealba y yo los hacedores...²⁶.

De esta manera, van surgiendo de su discurso las enseñanzas de la guerra, tanto en la praxis exterior como en las motivaciones internas, en un tono épico narrado a nivel de una emisión donde se mezcla la cobertura de lo cotidiano con los rechazos engendrados por su propia actividad de combatiente. En tal sentido, desfilan Morales “porque Morales debía descubrirnos, pero al mismo tiempo darle confianza de buen rastreador”, o Bermúdez, cuya mitificación a lo largo del relato contribuye a reforzar los rasgos míticos de Braulio.

Bermúdez dijo estas palabras mientras miraba el sol:
– Desde hoy, Braulio es el guía de Colombia! Téngase

24. C.Segre. *Las Estructuras y el tiempo*, p36

25. Abreu, Ob. Cit. p14

26. Abreu, Ob. cit, p15

como tal y guárdesele todo el respeto que merece. Y si él nos mete en apuros, sabrá sacarnos. Es la voz suprema en los caminos... Así me escogió la patria...²⁷.

De igual manera, desfilan Farfán, Boves, Soublette, Páez, o su pasantía por el bando realista, a nivel de uno de los tantos metatextos incursos en la narración

“Fuimos derrotados en la batalla de Aragua de Barcelona, estando presente el mismo capitán General Libertador (Simón Bolívar). Como yo estaba en una edad muy temprana, me aterró tanto dicha derrota, que me rendí a los godos; agradecido por que me salvaran la vida sin ultrajes, no quise traicionarlos aunque en contra de mi gusto”.²⁸.

O las torturas

De igual manera te van a despellejar, te van a dejar los pies en carne viva para que camines a la cola de un caballo hasta el campamento... Porque te van a exprimir la información en los dos limones de las bolas²⁹.

O el desgarramiento interior generado por la guerra:

Es preferible que el hijo haga la guerra al lado de uno, muchacho... Tú lo enseñas a matar, aunque tu único compromiso con la naturaleza es enseñarlo a vivir. Tu tienes que convertir a tu hijo en criminal, en aparato terrible de la muerte...³⁰.

Como observamos, Braulio suministra al receptor-autor implícito todo un código ético y pragmático de la guerra, en función de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que establece dentro de la escala axiológica implícita en esta isotopía. Esto significa que su actividad didascálica resume y subordina otras isotopías semémicas, autónomas, pero que vienen a constituir una red en torno a la figura nuclear que las cohesionan:

la guerra de lo cotidiano

Uno guerrea menos que la mujer. La casa misma es una guerra insoportable. Son los niños, el fuego, los gallos finos, la clueca y la vecina... La guerra de las mujeres no concluye cuando al fin exclamas patria, aunque es ella la que la construye realmente en los gallos y en los hijos, en la tierra del conuco y en los becerros del corral³¹.

27. Ibid, p77

28. Ibid, p78

29. Ibid, p41

30. Ibid, p33

31. Abreu, Ob.cit, p28

Esta isotopía cubre toda una red de ejes actanciales coordinados por el emisor, los cuales integran los rasgos humanos de la guerra y los predicados funcionales que se subordinan: Braulio es un héroe cotidiano. Por eso, dentro de esa misma funcionalidad la bi-isotopía amor-guerra, entra también a formar parte de la constelación de significados en torno al núcleo central "Pero no se puede hacer la guerra o hablar de la guerra sin amor... Nosotros ligamos el amor y la guerra siempre. Tanto hicimos el amor como hicimos la guerra... a la ley mortal de la guerra, sigue pareja otra ley tácita que llamamos simplemente del engendro. Y engendrar con amor". Eso explica todas las secuencias relacionadas con el mosca de Morales y el "rapto" de la mujer de éste, pues "Tú tienes un caballo y una mujer y haces la guerra hasta la victoria siempre". De allí la lección:

"... la guerra no consiste solamente en saber escoger el caballo y la mujer. La guerra exige más, y sobre todo, antes de comenzarla. La guerra se gana en los planes de batalla"³²

Otra isotopía semémica subordinada a la guerra es la *búsqueda de la patria*. En efecto, la guerra, se ha visto, constituye una obsesión para Braulio. "Por eso te digo que la paz es sólo para la preparación de otra guerra por otra justicia que se convierte en injusticia en corto tiempo de ejercicio"³³ Es una visión dialéctica del combate. Tal visión atrae y subordina cualquier otro valor que se halle dentro de la perspectiva del eje accional y de las motivaciones internas del emisor; de allí que la patria entre en la órbita de este campo semémico.

Antes de contarte como nos formamos los catorce, quiero que comprendas las cosas de entonces... en la patria uno se realizaba por el apremio de las circunstancias. Uno esperaba años entre los realistas para realizarse. En cambio en la patria apenas llegabas y ya eras un patriota, un hombre útil a la libertad, un ser humano que comenzabas a sentirte indio o inca, o nacionalidad suprema de América sin fronteras³⁴.

Este semema se convierte en un leit-motiv a lo largo de todo el texto. Se halla en los casos de los caballos, en la lanza de Rondón, en los hijos naturales nacidos en la aventura amorosa, o en el particular toque de diana ordenado por Bermúdez—"La diana tiene que ser bien repicada, cortadita, de trote, de carga de caballería... tan violentas que se puedan bailar"³⁵ A estos lemas caracterizadores de la patria, se une un rasgo, común a la bi-isotopía guerra-patria: la emboscada" Por eso te repito, todavía en el asombro del nacimiento de una patria:— ¡Brindo por la emboscada, muchacho i",³⁶ ya que "esa fue la enseñanza-emboscada de mi general Bermúdez. A ella debes volver siempre, aún en la peor derrota, cuando todo parece oscuro a tu alrededor"³⁷ Y es que

32. Abreu, pp48-55

33. Abreu, p77

34. Ibid, p76

35. Ibid, p18

36. Ibid, p158

37. Ibid, p165

la patria “tiene todos los colores del universo y así debe integrar sus unidades”, visión mítica que resume toda la trascendencia épica implícita en el discurso de Braulio.

Como acabamos de demostrar, el sintagma “la guerra” se convierte en un macrosemema que nuclea todo un haz múltiple de significaciones integrantes de un campo semántico donde se instala el sistema de creencias del emisor, en función de problemas existenciales perfectamente detectables en el interno de la obra. Sin embargo, como quiera que estos ideogramas, con la figura nuclear, se articulan con oposiciones binarias que sustancian el sistema axiológico rechazado por el emisor, es lo que suministra la finalidad estética de los signos y por tanto la resolución de la tensión dramática operada por las oposiciones, a nivel de una bi-isotopía señalada: desmitificación - esperanza.

En razón de las nociones precedentes entremos a analizar los paralelismos semánticos de oposición en función de los valores impugnados. A tal respecto, es de advertir que los grandes bloques semánticos que indician el universo axiológico rechazado se hallan yuxtapuestos e integrando una cronología intemporal marcada por paréntesis, partículas sintácticas, signos de puntuación, signos indiciales que remiten a la función conativa establecida entre Braulio y el narrador-autor-receptor, siempre en razón de la estructura dialogada que sustancia el dispositivo interno de la novela. Asimismo, los comentarios, las reflexiones, los sintagmas metatextuales se articulan con lo anterior a fin de integrar un sistema de conexiones semánticas desarticuladas, pero en progresión concéntrica, síntoma de las pulsiones que revelan las descargas anímicas entre los actantes básicos del relato. Por eso, cuando Braulio realiza toda una serie de digresiones en torno al amor y la guerra, se introduce en la temporalidad actual”. Esta sociedad se va a morir, muchacho. Pero nadie ha inventado su muerte todavía... Esta sociedad está enferma, incurable y hasta ahora no ha encontrado más que la medicina del amor vacío... Esta sociedad atómica que espera a cada instante la muerte, crea mecanismos para vivir solamente en fracciones de segundo”³⁸. Así mismo, formula su concepción de la guerra, en antagonismo con las experiencias de las guerrillas venezolanas de los años sesenta

La guerra es un arte más difícil que la poesía, la música o la pintura. La guerra no consiste en echar cuatro tiros y matar dos policías borrachos o drogados. Quizás hay una sola ley de la guerra revolucionaria: el sacrificio. Y el sacrificio quiere decir aquello de Lenin: decidirse a morir, a desaparecer (a quedar tuerto-digo-yo-o manco, o respirar por un cañuto directo en la garganta... La guerra no se hace para el sexo...)

— Tú le dices: maté un policía...

Y ella se acuesta contigo³⁹

Como se ve, no sólo se ignora la distancia entre los interlocutores, sino que hay una carga desmitificadora que tiene como soporte una meta ironía, bastante

38. Abreu, Ob. cit, p50

39. Ibid, pp64-65

constante dentro de las oposiciones semánticas. Esa ironía, verdadero metalenguaje disyuntor, introduce elementos grotescos para burlarse de los gitanos que “jugaron un papel importante en la guerra de Independencia y en la civilización de García Márquez”, que “inventaron la mujer delgada... Porque la guerra nos lleva a tensiones que sólo se calman en las suaves sedas de carnes acolchadas”.⁴⁰ También para burlarse del “presidencialismo venezolano”.

¿Qué se sentirá de Presidente? me preguntaba cuando me quedé solo con mis canciones. Uno viene haciendo la guerra sin importarle otra cosa que matar españoles o criollos al servicio de los realistas, y de pronto tiene que nombrar un presidente y decirle algo distinto a general o comandante o don Carlos, como cuando se sentaba en una punta de la cobija a jugar dados... Yo me decía, los presidentes se gastan como jabón, sólo los libertadores quedan...⁴¹.

De igual manera, su noción de patria es paradigmática de aquella que sostienen las clases poderosas del país.

—No toda la gente que dice Patria, es la misma patria entre nosotros. ¿Cuántos la invocan hoy para cubrirla de las iniquidades, de negocios sucios, de entrega petrolera, de humillaciones? ¿Cuántos la manchan cuando la invocan con su lengua vil?

Hoy mucha gente habla de un lenguaje revolucionario de cambio. Han descubierto que el lenguaje no mata a nadie ni modifica el sistema...⁴².

Todas estas reflexiones, en las cuales se halla disuelto el habla del narrador-autor-receptor, como sujeto narrativo inmerso en el relato, reiteran la majestad didáctica de Braulio en su funcionalidad de guía y orientador que va despejando los enigmas y las angustias del interlocutor. Así funciona cuando hace un diagnóstico del “carupanazo”.

Reconozco que tú buscaste a Bermúdez allá en un intento de entroncar con su espíritu. Te fuiste con Julio Bonet, Chuchú Molina y otros a encontrarlos aquel 4 de Mayo de 1962, en Carúpano-Bermúdez de interpretar el ejemplo que dejó en su proclama de la toma de Caracas. Pero ustedes se clavaron en la tierra, cuando debían salir de allí y golpear en los campos petroleros y fueron derrotados en pocas horas.⁴³

Son indicios que remiten, como síntoma, al contexto histórico emplazado en las realidades inmediatas del interlocutor. El carupanazo es símbolo de la

40. Ibid, pp20-21

41. Abreu, Ob. cit, pp112-113

42. Ibid, pp90-91

pp131-132

frustración en que se resuelve gran parte de las inducciones del narrador-receptor pues "Eso fue Carúpano y Puerto Cabello en los grandes entierros de una posibilidad real revolucionaria que no dejaron madurar"⁴⁴

Como vemos, Braulio, como gran sujeto de la isotopía semémica esencial del texto, es una invariante mítica, un actor, en el sentido de Greimas, en tendido como "el que es capaz de asumir uno o varios papeles", y cuyo contenido semántico mínimo es el siguiente:

- a) entidad figurativa (antropomórfica, zoomórfica u otra)
- b) animada
- c) susceptible de individuación (la concretización resulta de la atribución de un nombre propio)⁴⁵.

Esa invariante, figura nuclear en la cobertura semántica y verbal de la obra, no sólo es mítica por las correlaciones de los mitemas que se cumplen en ella, o por los indicios de discurso en el habla del narrador-receptor". No me atrevo a interrumpir a Braulio. Me dicta las Tablas de la Ley. Acaso Moisés —que sin duda era gitano—, ¿interrumpió el parlamento divino?⁴⁶ En tal sentido, Braulio es como un padre, "El Padre", con atributos cosmogónicos y divinos, que retorna de las sombras para dictar al narrador-autor-receptor las Leyes de la guerra: Dios ante Moisés. Pero, además:

Entonces me dice solemne, con voz de recogimiento, arbitrario, superior, anciano decidor de consejos y sentencias, con toda la frente cubierta de arrugas, sudor e inteligencia...⁴⁷.

Es decir, una entidad humana casi cosificada, intemporal. Pero Braulio es también un ser mágico, de atribución aborigen "Tiene las manos frías y suda. Pero me dice periódicamente como un viejo piache: Te oigo... te oigo"⁴⁸.

Como observamos, todas estas predicciones funcionales en torno al actor mítico revelan la potencia redentora de su palabra, capaz de gratificar y sancionar; de su palabra proceden tanto la historia del relato como la sustanciación de los sistemas de valores implícitos en él. De allí que su imagen arquetípica establezca una relación hipotáctica con una de sus funciones esenciales en la fábula: la desmitificación. En efecto, ya acabamos de detectar los esquemas pragmáticos y éticos impugnados; estos valores ante los cuales se mantiene una distancia semántica ostensible se podrían resumir como los siguientes: la denuncia de nociones y hechos de la historia nacional, estereotipados y deformados, frente a la revaloración humanística de ellos, en razón de juicios y datos más cercanos a la verdadera praxis histórica; la valoración severa del sistema cultural, político y económico moderno en razón del soporte alienante que conlleva; la crítica des-

44. Ibid, p220

45. Vid. Greimas. *En Torno al sentido*, pp298-299

46. Abreu, Ob. cit, pp21-22

47. Ibid, p42

48. Ibid, p70

piadada contra concepciones revolucionarias y praxis guerrilleras que deforman el verdadero sentido que la ética de Braulio posee en torno a ellas; finalmente, su visión de la guerra y de la patria en resuelto paradigma ante las versiones que tienen de ellas las clases dominantes y los nuevos grupos “revolucionarios”. De allí que este eje de oposiciones tiene una figura semémica nuclear que denominaremos como “la mentira histórica”, la cual abarca tanto el plano individual como social; tanto lo fáctico como las pulsiones generadoras de ilusiones. Por eso el maestro dice al discípulo “—Carúpano fue tu última ilusión. Tal vez tu último esfuerzo irreal en el camino del poder”⁴⁹.

Pero otro rasgo que vendría a reforzar el carácter mítico del actor está en ser un “donante”. En tal sentido no sólo desarrolla sus funciones de sujeto del enunciado y de la enunciación, objeto del discurso y emisor; sino también es un dador a la manera de las viejas estructuras míticas: protector y maestro—. En efecto, así como la guerra viene a ser una isotopía de carácter metafórico que cubre la intemporalidad del mito, pasado y presente; así como la magnificación de “mi general Bermúdez” se transforma en una trascendencia bajo la palabra de Braulio; “Y la cara de mi general Bermúdez fue siempre para mí la verdadera faz de la guerra revolucionaria, la de aquella moral que hace tiempo quiero expresarte y se me pierde en unas divagaciones extrañas”⁵⁰, de forma que como actor es sujeto de un eje accional que se remonta a nuestra guerra de independencia y llega hasta el carupanazo, símbolo metafórico y mediador semántico entre dos tiempos revolucionarios; así mismo, la lanza, verdadero leitmotiv en el relato, no sólo es un objeto-mítico-metafórico pleno de las significaciones preferenciales de ambos actantes básicos, sino un objeto mágico que sustancia la isotopía incógnita, connotativa, hacia la cual se dirigen las coordenadas ideológicas de la obra: la esperanza, cuyo beneficiario es el autor-narrador-receptor. A tal efecto, es indispensable establecer las relaciones actanciales entre éste y Braulio Fernández.

Ya hemos visto que los rasgos sémicos caracterizadores del sujeto narrativo (autor implícito), es la desesperación, como producto de sus frustraciones ideológicas y pragmáticas en la guerra. El propio Braulio se halla consciente de ello “—Estás muy triste, muchacho... ¿te duele tanto apenas el comienzo de una guerra? Nosotros, cuando terminaba una, empezábamos la otra...”⁵¹, y es que “ya empiezan a “dolerle las derrotas”, incluso quiere vender la pistola, o irse a “vagar fantasías por las calles...” y no dejarme caer en el trapo rojo y sucio de la amargura”; y es que como le dice Braulio “Uno viene así de la guerra y sólo es un fantasma. Apenas es un hombre que sobrevive a la muerte. De la guerra no se regresa a buscar trabajo...””, incluso hay conciencia activa de la desesperación” Yo insisto, estoy desesperado, mi resistencia empieza a desplomarse, me siento en esa soledad del anónimo en la cual sólo se resignan los presos, los tullidos, los contaminados en aislamiento”⁵². De allí que las interrupciones, las preguntas, las reiteraciones en torno a los hechos narrados por el maestro, indican una bús-

49. Ibid, p222

50. Ibid, p127

51. Abreu, Ob. cit, p145

52. Abreu, p11

queda de seguridad interior a nivel de un diálogo escénico. En efecto, la distancia entre maestro y discípulo va acortándose cada vez más hasta que éste llega a identificarse con aquél

“...Ya yo sabía que nos identificábamos, pero no en Páez, ni en Bobes, ni en Ovailles ni en Gallegos... nos identificábamos en Bermúdez...”

Me mira desde aquel fondo donde empezamos a ser los mismos hombres de la guerra con destinos distintos...⁵³.

Tal conjunción sintagmática es reconocida y aceptada por Braulio “Yo me quedo aquí... me necesitas muchacho, pese a mi tristeza de este instante... Nosotros alguna vez vivimos así en la desesperación, en grandes oscuridades”⁵⁴. De esta manera, la dinámica de esas relaciones conduce a la transformación del narrador-receptor en autor mítico, o actor, disuelto en la atmósfera de magia de la palabra de Braulio, así como en la objetivación épica de sus acciones.

Porque él me buscó en el siglo pasado donde comenzaron a definirse los orígenes y me encontró en el XX, presenta de las frustraciones y de las esperanzas. Necesitaba una razón épica para su República Bamboleante y Discursera del Este... Y me descubrió moribundo, boqueando entre polillas y suspiros...⁵⁵.

Esta fusión mítica explica el ensamblaje de distintas personas narrativas, la ausencia del narrador y su transparencia, la multiplicidad de planos narrativos, y la inmersión del lector interpersonal en el juego verbal. Sin embargo, a pesar de la fusión ambos actores están delimitados, pues así lo requiere la estructura escénica del relato. En efecto, no obstante ser el semema “desesperación - tristeza el núcleo semántico que define la funcionalidad del narrador-receptor, la actividad verbal de Braulio va generando progresivamente una transformación en su eje de significaciones.

Y tal vez muchos de los yerros de ustedes encuentren explicación en ese entroncar falso en los ejemplos más recientes de la revolución, y poco o casi nada, en la vieja historia nuestra, rica en experiencias que han tratado de ocultar con falsedades de oropel.⁵⁶

Este retorno a las fuentes primigenias de la historia nacional integra una de las coordenadas fundamentales de la resolución ideológica de la obra. En función de esa carga, Braulio es un metasigno que resume metonímicamente no sólo a los héroes paradigmáticos de la historia, sino que, en razón del mitema de llamado, transmite al receptor-interlocutor el mensaje que da sentido positivo a sus angustias.

53. Abreu, pp59-60

54. Abreu, p162

55. Abreu, p58

56. Abreu, Ob.cit, p144

En este instante yo soy la guerra y la paz en Venezuela... Por eso quiero dejarte algo bueno esta noche en que los héroes me iluminan.

Porque esta noche no soy solamente Braulio el adelantado: Bermúdez y Soubllette están aquí, Torrealba y Rondón nos miran desde sus sombras, Páez está allí y Bolívar pasea sus ideas y su largo sable por todo el ámbito... De ellos he recibido el mandato de encontrarme contigo, para que conozcas de nosotros no solamente las audacias, la impaciencia de patria, sino la angustia de esperar las horas, los días, los años necesarios para convertir las derrotas en victoria⁵⁷.

A pesar de lo largo de la cita, ella se justifica en cuanto implica una evaluación y una progresión en el nivel semántico del texto. De aquí emana la función de "donante" en Braulio.

Yo quiero darte mi lanza bañada de plata, muchacho... en nombre de Bolívar y de mi general Bermúdez. Un día la debes sacar y gritar podrido de ron y heroísmos: — ¡Viva la Patria!...

Y puedes estar seguro que tendrás a Braulio Fernández en tus manos, en tu corazón, en tus sueños... Debemos buscar el último mensaje revolucionario de los Libertadores... no las últimas palabras que dijeron... Saca la lanza, béjala: el mundo no se acabó... algún día volverás a encontrarte... Yo estoy seguro que será cuando sueñes otra vez...⁵⁸.

Y parte el gran maestro, después de realizar este viaje mítico con el propósito de lograr, mediante una actividad catártica, la restauración del equilibrio en el discípulo, y a su vez, dejar el cauce abierto a la esperanza, a los sueños, a nivel de un objeto que es toda una alegoría mítica de la patria, de la guerra y de la fe: "mi lanza bañada de plata".

De esta manera, Braulio se convierte en sujeto especular del narrador-receptor, quien lo lleva de los infiernos de la desesperación a la luz de la esperanza, cumpliéndose, así, el mitema final: morir-renacer. Y es que en el autor implícito se da, de comienzo, una "abreación", entendida como "toda reacción de exteriorización por medio de la cual es posible liberarse de una carga afectiva que permanecía reprimida, a mayor o menor profundidad y desde un tiempo más o menos largo, en el subconsciente"⁵⁹. En esta forma, y mediante la palabra mágica de Braulio, el interlocutor va pasando de la deixis del pesimismo, la oscuridad, la depresión, a la deixis del optimismo y la esperanza, originándose en él una transformación simple, pero como producto de mecanismos complejos, de

57. Ibid, pp218-219

58. Abreu, pp223-225

59. Vid. A. Porot. *Diccionario de Psiquiatría*, p4

tensiones dramáticas a medida que la descarga se va operando. Es así como Braulio es un mito catártico y participativo que genera un retorno a la pureza, a la armonía interior, en virtud de un mensaje escondido en las raíces históricas de Venezuela, mensaje desvirtuado por el culto oficial; pero también promueve en el receptor-narrador una nueva visión de la vida social y una razón de ser para su existencia. Por eso, antes que una mistagogia, entendida como modelo lógico, cerrado, del mundo, el mito de Braulio-narrador-autor es una mitopoesis, un mito creador y dinámico donde se imbrican cierre y apertura, eterno retorno y anunciación faústica del futuro.

El lenguaje mítico: ideologema del signo

A este nivel trataremos de estudiar la dimensión sintáctica del signo estético, a fin de demostrar cómo las inducciones míticas latentes y manifiestas en el universo semántico, se hallan organizadas en la macroestructura significativa, a través de una cobertura estructurada por un lenguaje expansivo y mitopoético.

La Visión narrativa

Ya hemos visto que la narración tiene un carácter mimético, esencialmente manipulado por el emisor a nivel de una segmentación funcional del hilo narrativo; de esta manera, se entrecruzan múltiples secuencias, internas y externas, diferentes planos narrativos, alteraciones temporales, todas ellas dirigidas a promover en el lector la posibilidad de incorporarse al juego verbal de los narradores. En tal sentido es una comunicación semiológica; pero también lo es por la manera inter-subjetiva como están ensambladas las diferentes personas narrativas, ensamblaje que determina una transparencia del emisor, ausencia y presencia de él, distancia estilística y conjunción o disgregación del yo en los diversos "tú" o "él" del relato; de esta manera, estamos, sin duda, ante un relato escénico donde, según Genette:

los factores miméticos propiamente textuales se restablecen en esta dos probabilidades: la cantidad de la información narrativa (relato más desarrollado, o más detallado) y la ausencia (o presencia mínima) del informador, es decir, del narrador... De donde estos dos preceptos cardinales del showing: el dominio jamesiano de la escena (relato detallado) y la transparencia del narrador.. la cantidad de información y la presencia del informador están en razón inversa.⁶⁰

Es, precisamente, la estructura dialogada con un escenario permanente dentro del nivel literal del texto (la plaza bolívar-ombigo del mundo), la presencia del estilo directo y la manera "pormenorizada de narrar", la que confieren a la obra ese carácter escénico, posibilidad para que el emisor doble se vea a sí mismo. En esta forma, las iteraciones y la fórmula sumaria de los acontecimientos

60. Vid. G. Genette, cit. por M. Fren Alatorre "Tiempo y narrador en el "Lazarillo", p.202 La Traducción de la cita en francés es nuestra.

narrados confluyen a modelar esta escena narrativa donde dos actores: Braulio y el autor-narrador-receptor descargan sus tensiones.

En el mismo orden de ideas anterior destacaremos en seguida, cómo se sustancia el ideologema del signo, en función de la "isocronía entre el tiempo de la historia y el del relato"⁶¹ a propósito del emisor-receptor. Es indudable que en él hay una conciencia de su acto de narrar, de su escritura "...yo, narrador, no quiero repetir esas palabras para las alegrías o las tristezas, pero él dijo, una vez más: —¿Recuerdas las proclamas de mi general Bermúdez cuando tomamos a Caracas?⁶² Esta conciencia es la que instala a Braulio en el discurso y en la historia y permite detectar el autor-narrador como receptor en las articulaciones sintácticas del texto. En efecto, es indudable que hay una omnisciencia a través de la cual el yo-receptor aparenta mantener una distancia estilística con relación a Braulio; pero desde las primeras secuencias el hilo narrativo que aquél mantiene revela la íntima relación entre los dos emisores, de forma que los dos "Yo", perfectamente diferenciables estilísticamente, se hallan imbricados en la estructura, en el dispositivo interno de la narración. De esta manera, como quiera que Braulio está conciente de ser escuchado, ambos interlocutores manifiestan esa necesidad. Ese "tú", constante en las emisiones del héroe redivivo, reforzado con funciones conativas y metalingüísticas, no sólo se orienta hacia el receptor-autor sino que refleja a Braulio, se convierte en un "tú" —protagonista por el que el sujeto narrativo existe, "sale fuera de sí para ser en voz",⁶³ como dice Prieto.

Tú no buscas, tú das. Te nacen amigos nuevos, parentescos, infancias sin recuerdos, viejos nexos inverosímiles, casas solariegas o escudos de armas si eres blanco o bachaco y un compadrazgo de agua que tú no entiendes...

.....
Tú no vienes de la guerra muchachío...⁶⁴

Ese "tú" tiene una función emotiva y equivale en la estructura profunda a las instancias de un yo (yo digo que tú), en virtud de lo cual sobreañade a la narración una carga lírica, constante en el relato. A su vez, este rasgo permite al emisor ampliar "su valor representativo",⁶⁵ de forma que en el intento de captar al receptor el emisor "se realiza, se comunica y es palabra"⁶⁶, pero, simultáneamente, el interlocutor no sólo establece una identidad con el otro sino que se convierte en un oyente amplio, un lector que se incorpora a la estructura para participar en la actividad de lo narrado; de allí que el pronombre "uno" sea una marca de ambos emisores y del lector integrado: "—Porque uno es y se hace respetar como hombre... cuando sobrevives y te impones a la muerte... Uno viene así de la guerra y sólo es un fantasma. Apenas es un hombre que sobrevive a la muerte. De la guerra no se regresa a buscar a trabajo"⁶⁷. Como se observa, el "uno" es una variante metonímica del yo-tú y apela al lector.

61. Ibidem, p208

62. Abreu, Ob. cit, p163

63. Prieto, Ob. cit, p90

64. Abreu, Ob. cit, pp12-13

65. Prieto, Ob. cit, p90

66. Ibidem

67. Abreu, Ob. cit, p11

Por otra parte y a nivel de esa sintaxis, mediante el "tú" el sujeto narrativo va formándose en una argumentación cuya "atemporalidad le permitirá vivir una existencia que la realidad histórica denuncia como imposible"⁶⁸. Tal atemporalidad permite, a su vez, la identidad entre ambos narradores; y es que Braulio se convierte en eco de la voz del autor-narrador; así como el "tú" funciona como mediador sintáctico entre ambos y entre los tiempos que convergen en la obra. Eso explica, también, por qué el "Ei" es una variante del yo-tú.

(Y él, Braul o Liooo distancia del grito del general Bermúdez, y Fernández o Hermano para el comandante Torreblanca... sabía por experiencia propia, que muchos de ellos cuando regresaban a sus pueblos... después de guerrear como dios manda... no había mucho trabajo, pero siempre quedaba el recurso de convertirse en matarife... Porque sólo se sabe matar animales en la paz, y ya encuentras otra cosa para clavar tu lanza que la nuca de los animales...⁶⁹

Se ve en la muestra que no sólo "Ei" es "tú", sino que a través del estilo indirecto se suministra la información y se establece la identidad y fusión narrativas. En efecto, toda la sintaxis manifestada a nivel de las personas narrativas está concebida a través de un fluir espacial donde decir y hacer la palabra son la misma cosa; emisor y destinatario participan en el mismo nivel, de manera que aparecen muchas secuencias donde no hay narrador manifiesto

Escondido de uno mismo cuando mira el sol, entre sombras, huyendo de la luz. Extraño, raro en medio de la gente normal, con ese temor permanente de regresar al hogar, con celos de los hijos...⁷⁰

Todas las calificaciones de esta estructura pueden ser atribuidas a uno u otro narrador. Esto significa que en tanto que el autor-receptor enlaza los diferentes enunciados narrativos, nos hallamos ante la presencia de "enunciados centrípetos"; pero, en la medida en que hace hablar a Braulio y regula los diferentes planos de su discurso, estamos ante "enunciados distributivos"⁷¹. De allí que haya una relación analógica entre la historia contada por Braulio y la que el autor implícito desea contar; ello explica la transparencia del narrador, su ausencia, su distancia y conjunción sintácticas y estilísticas. Las muestras nos suministrarán una praxis al respecto:

Me duele mucho que me llamen. Hasta hace unos años me llamaban. Y yo gritaba en el chinchorro y mi mujer me decía con razón que eran remordimientos. Pero ya se callaron hace tiempo y estoy en paz. Antes bebía ron para no oírlos. ¿Tú no has oído nunca a los muertos?

68. Prieto Ob.cit, p91

69. Abreu Ob. cit, p12

70. Abreu, Ob. cit, p15

71. Vid J. Kristeva. *Le Texte du roman*, pp..0-111

El ron es el mejor silenciador de muertos (pese a que Eduardo Gallegos Mancera que fue médico, dice que el ron le da urticaria, pero nunca ha bebido)⁷²

El me, variante metonímica, el tú, sustanciador del sintagma y el tú que envuelve al receptor, se hallan ensamblando hechos pasados con indicios que remiten al relato paralelo al acontecer. En igual forma, pero con otras variantes tenemos:

Trato de interrumpir a Braulio. Yo tenía una guerrilla en Apure que sólo cumplía misiones de distracción (pero distracción ¿de qué, muchacho? Acaso concluirían en algo grande y definitivo, dentro de una estrategia?) Y lo difícil de ser señuelo y saberse carne de cañón y ocultarse para que te descubran en la exageración de los efectos⁷³.

Es el yo del autor-receptor interferido, a nivel de las estructuras interrogativas, por el yo de Braulio en la instancia del "tú" implícito. El se de los infinitivos no sólo es marca de impersonalización sino que conjuga a ambos narradores y al lector.

Yo no vengo de la guerra o es mentira mi guerra. Y me avergüenzo mientras él, Braulio, se sirve un trago para proclamar que no bebe realmente (beber es militar: guerra sin bebida es guerra perdida, dice. Al menos así lo afirma mi general Bermúdez. Y agrega lentamente: yo lo hice dos o tres veces en campaña... Porque no se puede guerrear en la oscuridad de uno mismo o eres hombre muerto. O se te hunde la patria en la tierra, en el caballo, en los anhelos o en tus propios huesos...⁷⁴.

Del yo, estilo directo, se pasa a la fórmula pronominal omnisciente para volver al tú, tópico, a través del cual ambos narradores realizan una decantación de su transparencia, de tal naturaleza que el lector no detecta con seguridad a quien pertenecen los estratos conceptuales finales del bloque narrativo.

De acuerdo con las muestras estudiadas hay una convergencia de planos narrativos internos, estilo directo, predominante, e indirecto libre, interpolación de las diferentes personas gramaticales, transparencia del narrador, omnisciencia selectiva, diferenciación y conjunción de ambos narradores, lo cual imprime una estructura mimética al texto a fin de incorporar al lector, con sus marcas sintácticas respectivas: uno, se, incluido el tú, al juego verbal y a la cosmovisión de los sujetos narrativos. Pero mucho más allá nos encontramos con indicadores sintagmáticos que indican tanto la fusión de ambos sujetos como la relación analógica entre los textos que se intercalan en la estructura; se trata de la deixis pronominales "Ustedes" "Nosotros", las cuales no sólo actualizan los tiempos sino que generan un segmento oblicuo entre el pasado y el aquí ahora

72. Abreu, Ob. cit, p36

73. Ibid, p38

74. Abreu, Ob. cit, p13

Tú no vienes de la guerra, muchacho. Tú vienes de "la resta". Como dijo mi general Bermúdez cuando huíamos de Caracas... todos fuimos al centro dejándonos perseguir por el enemigo y sólo vimos cómo el sable dejó de brillar en dos mitades y lo carajeaba... Liquidamos ciento y pico enemigos. Eso es la resta... ¿Cuántos restaron ustedes al enemigo o nunca lograron restar nada y se quedaron con las ganas de la frustración?⁷⁵.

O también

Espero tenso en el pequeño monte, para trocar mi amargura de ahora, en la Plaza Bolívar, en la emoción de aquellos instantes

— Emboscada de mi alma— me digo en la pared de mis límites—, ¿cuántas veces te fallé, amor?

Apenas vuelvo de mis frustraciones y retomo ansioso el eco fuerte de sus palabras)

— Porque para mí la patria es sinónimo de emboscada— afirma rudo, sin posibilidades de conciliación?⁷⁶.

Se observa entonces que, junto a la tristeza, la nostalgia, que los une, los lexemas señalados más arriba realizan la conjunción de los ejes accionales de ambos actores, en la ejemplaridad de los actos, ya sean fracaso o éxito. Y, a pesar de que la lección de Braulio indicia un optimismo y un aprendizaje, lo cual parecería como una distancia semántica entre ambos, la resolución pronominal del "nos" los fusiona míticamente en función de un actante mítico cuya variante metonímica "la cucaracha de oro entre sus manos", leitmotiv con carga obesiva y metafórica, remite connotativamente a la soledad y frustración del héroe, paradigma del mensaje revolucionario oculto en la semántica del texto: "nos identificamos en Bermúdez... Me mira desde aquel fondo donde empezamos a ser los mismos hombres de la guerra con destinos distintos"⁷⁷.

Es indudable que así como existe una transferencia semántica entre ambos actores, a nivel de sememas y semas comunes; de igual manera hay una transferencia lingüística que establece entre ambos una conjunción inevitable, en virtud de que el autor implícito-narrador-personaje se desdobra en Braulio Fernández a través de dos clases de textos, uno objetivo y otro subjetivo. En efecto, como dice Julia Kristeva, "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro"⁷⁸, de allí la noción de intertextualidad. En tal sentido, hay un texto referencial, "Alto esa patria hasta segunda orden", que son las memorias de Braulio, algunas veces citado literalmente

—Bermúdez: como la vanguardia patriota me ha nombrado Presidente, el resto debe acatarme en donde yo instale mi Congreso; soy de opinión que lo que hagamos aquí,

75. Ibid, p43

76. Ibid, p140

77. Abreu, Ob.cit, p162

78. Vid. J. Kristeva. *Semeiotiqué*, p146

porque nos queda el camino libre por Río Chico, para las comunicaciones hasta Güiria y las embocaduras del Orinoco..."⁷⁹

Pero en todo el nivel fáctico de la obra hay una recreación y reelaboración de las coordenadas fundamentales de ese texto, sustanciadas por las representaciones discursivas de ambos emisores. Es decir, la matriz genética de la novela está en "Alto a esa patria...", a nivel de las evocaciones de Braulio quien, a su vez, noveliza su punto de vista. El segundo texto está integrado por la historia de frustraciones del autor-narrador y es el que ejecuta la verdadera relación, funciona como eje semiótico trascendental y se detecta en los rasgos sintomáticos de las cárceles sufridas, la angustia del sintrabajo, el carupanazo y otros indicios que revelan el aquí-ahora donde está inmerso el narrador representado. Esta escritura absorbe y transforma a la otra generando el tiempo mítico en que se desarrolla la actividad a la otra generando el tiempo mítico en que se desarrolla la actividad narrativa. De esta manera, el libro matriz funciona como un código referencial que suministra a la novela un diseño anagramático; simultáneamente, el código de las acciones está formalizado eminentemente por el discurso, en la medida en que ambos emisores evocan y descargan su interioridad, sus mitos personales, sus rechazos y preferencias; a la vez, hay un "código gnomico", cuyo soporte básico es el eje de la sabiduría, de la enseñanza pragmática que se deriva de la palabra mítica de Braulio, y, finalmente, un "código hermenéutico", integrado por las impresiones, los comentarios, las relaciones intersubjetivas entre ambos actores; así como por las respuestas y las preguntas que se formulan en la actividad escénica que ambos realizan⁸⁰. Este último código estructura el relato subjetivo que transcurre a lo largo de la novela e imprime una atmósfera poética evidente. Todas estas codificaciones se interpenetran y conforman la polaridad estatismo y apertura dinámica en que se desarrolla la obra.

El Tiempo mítico:

En las *Conversaciones...* sostenidas con José Vicente Abreu, éste aseguró que el principal descubrimiento que había hecho al escribir *Toma mi lanza...* era que "El tiempo es un problema del lector". Esta formulación es válida para el análisis que hemos estado instrumentando a lo largo del presente trabajo; y es que las motivaciones del discurso y el carácter mimético del signo novelesco no sólo han incorporado al lector al manejo lingüístico funcional de la obra, sino que lo han convertido en el lector mítico; y es que como dice Mircea Eliade

"la salida del tiempo" operada por la lectura particularmente la lectura de novelas es lo que acerca más la función de la literatura a la de las mitologías. El tiempo que se "vive" al leer una novela no es sin duda el que se reintegra, en una sociedad tradicional, al escuchar un mito. El lector se enfrenta a un tiempo extranjero, imaginario, cuyo ritmo varía indefinidamente, pues cada

79. Abreu. Ob. cit, p110

80. Para el estudio de estos códigos C.F. Barthes. S.Z., pp24-25

relato tiene su propio tiempo, específico y exclusivo... el novelista utiliza un tiempo histórico... que dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios...⁸¹

Es, precisamente, lo que ha hecho Abreu para quien "Vivir es narrar". Ha demostrado toda la totalidad extensiva de la historia venezolana, presente y pasado, y la ha reelaborado en función de sus mitos personales, trascendidos en función de una poesis proyectada hacia una nueva visión del hombre y la cultura venezolanos. Como dice Díaz Seijas en su ensayo sobre Carpentier,

Para Carpentier, tras la realidad está el mito. Lo histórico no es obstáculo para lograr paso hacia dominios poblados de indicios, de símbolos, latentes en el comportamiento humano. Aun en los personajes históricos, sujetos a una temporalidad y a un escenario, su propia realidad puede ser maravillosa, pero a la vez ser desconocida para quienes no tienen el privilegio de ser conmovidos por el misterio⁸².

Este esquema teórico, como el anterior, nos sirve de fundamento para detectar la instrumentación que Abreu hace del funcionamiento del tiempo en su novela. En efecto, Abreu toma el libro de Braulio Fernández donde se mezclan referencialidad y novelización del punto de vista, lo convierte en significante dentro del espacio topológico de su escritura y lo carga de nuevas significaciones⁸³. Es decir, toma un significante, un significado y un signo, *Alto a esa patria...*, y lo convierte en asociaciones vacías para construir un sistema semiológico segundo, un metalenguaje mítico, pero con la particularidad de que la realidad implícita en el primer sistema establece una relación analógica con la del segundo; así como coexisten ambos lenguajes, pero siempre en función de una realización semiótica connotativa, demitificadora y abierta hacia el futuro, lo cual hace de esta novela una estructura abierta y cerrada, donde el tiempo de la historia y el tiempo del relato se ensamblan en función de una nueva perspectiva histórica.

Dentro de ese tiempo mítico señalado, las transferencias lingüístico-semánticas y las oposiciones binarias manifestadas en el sistema axiológico rechazado, no impiden al autor-protagonista recuperar a cada instante su autonomía narrativa, indicio de las tensiones funcionales que cubren la emisión del signo estético.

Análisis del discurso:

La tensión dramática que hemos detectado a lo largo de la obra podemos comprobarla en toda la macro estructura significativa, así como en las articulaciones sintácticas que la integran. Así, nos encontramos con que el discurso cubre la narración, la subsume y la suplanta. En tal sentido, al lado de los tiempos que marcan perfectamente la historia: pretérito, antepretérito, pluscuamperfecto

81. Cf. M. Eliade. *Mito y Realidad*. p210

82. P. Díaz Seijas. *La Gran narrativa...*, p128

83. Barthes. *Mythologies*, pp215 yss (Trad. nuestra)

to, coexisten las formas temporales que signan fundamentalmente al discurso y a los tiempos del comentar: presente, futuro, antepresente. En efecto, es indudable que circulan diversas historias en el relato, las cuales van a confluír en la historia general de la obra, pero a cada secuencia que intenta ubicar el hilo narrativo se sobreponen tiempos del discurso, del comentar, de forma que hay una sobresaturación verbal del presente de indicativo, del futuro, del antepresente, como tiempos marcadores del discurso

Los gitanos inventaron la mujer delgada. Porque entonces las únicas mujeres que gustaban a los hombres eran las gordas y había pozariedad//me gustas porque eres gorda, porque tus nervios son suaves entre lubricantes, porque la paz empieza con gorduras.⁸⁴

Nos vimos en celajes: algo como la luz que atravesó el postigo. Y te bajas agua en esa casa... y si han pasado los mantuanos recientemente-y ella no te habla pero te trae el agua...⁸⁵.

Como se observa, la presencia del presente y el antepresente limita la validez narrativa de la secuencia, la acerca al lector como una muestra de actualidad siempre renovada. Así mismo, hay numerosas secuencias donde se ejerce un predominio sintáctico del indicativo-presente

En campaña siempre hay tiempo para la mujer. Ella, la pobre, está allá en casa con sus oraciones, sus santos, sus muchachos, los gallos y el conuco. Ella está en su guerra... Se duerme con el rosario cuando duerme.⁸⁶

Es decir, la constante verbal de indicativo es tan abrumadora que nos atrevemos a afirmar que toda la historia se halla sustanciada por tiempos verbales del comentar, a fin de actualizar las diversas modalidades temporales que concurren en la novela, lo cual sirve para demostrar una vez más la carga mítica estructurante en cuanto lo mítico es un eterno presente. Incluso, la presencia de los copretéritos funciona como fondo narrativo subordinado al indicativo-presente

Ella era la mujer del mosca de Morales y tenía tres años sin pernocte de él y con muchos pernoctes de los demás —realistas o patriotas— según la tropa que pasara. Ella era la mujer del mosca—muerto de pernoctado. Y era gorda y buena... Y uno la ve entre los humos de la comida caliente servida en una mesa...⁸⁷

En esta secuencia, el copretérito contribuye a decorar históricamente el presente; mientras en otros bloques narrativos imprime más cercanía al segmento histórico

84. Abreu. Ob. cit., p20

85. Ibid, p31

86. Ibid, p22

87. Ibid, p63

Fijó los ojos en el río, en el retrato de mi rostro. Yo sé que me miraba allí en el río. Cantaban arroceros, cucaracheros y turupiales, pitaba una paraulata y el cristofué se bañaba con el signo de la cruz en el pico⁸⁸.

En su conjunto, a pesar de que existen bloques sintagmáticos donde las marcas de la historia son pertinentes, es indudable que en la novela predomina el habla-acción sobre el habla relato, lo cual nos indica que hay una sobre saturación del proceso de enunciación como referencia primordial sobre el enunciado. A esto contribuye, además, los shifters: Yo, Tú, uno, me, nos; y los localizadores allí, aquí; los demostrativos: esa, esta, aquella; incluso, los condicionales y las perífrasis verbales de futuro refuerzan el predominio del discurso sobre la historia, lo cual indicia que las tensiones localizadas en el nivel semántico se resuelven en igual forma en el plano de la manifestación. Todo el texto funciona así como una metáfora temporal mediante la cual el enunciado se acerca a la poesía.

Por otra parte, si estudiamos los nexos entre los tiempos de la escritura y los de la historia nos encontramos con que hay una combinación entre análisis y digresión, ya que a una unidad de tiempo de la historia corresponde una ampliación de la escritura

De pronto se levantó del banco de granito, caminó solamente dos pasos hacia la estatua y volvió con el índice en la boca, en señal de silencio. Era una mirada fija a mis ojos, y los suyos eran grises y opacos, cegados en una película de tiempo, de haber confiado en ellos toda su juventud, como su mejor arma de combate... Pensé que había vuelto del más allá al hilo de sus cosas...⁸⁹

Otras veces, la ampliación se halla en función de las llamadas "verdades eternas"⁹⁰ que son formulaciones conceptuales reforzadoras de la autoridad mítica del emisor y que delatan, también, al sujeto de la enunciación

Después seguimos guerreando y fueron otros juramentos en otras causas superiores de la patria, donde Braulio fue voz suprema, guía, buscador de rumbos y sueños... Por esto te digo que la paz es sólo para la preparación de otra guerra por otra justicia que se convierte en injusticia en corto tiempo de ejercicio⁹¹.

Finalmente, muchas veces no existe correspondencia entre las unidades respectivas de la historia y la escritura

La guerra es también lograr la decisión y la voluntad para el sacrificio supremo. ¿Toribio era un ciego? Un ciego es un escogido para otras cosas... desde el nacimiento de la humanidad...

88. Abreu. Ob. cit. p. 71.

89. Abreu. Ob. cit. p. 74.

90. Vid Wernich Estruntriz. pp282 yss

91. Abreu. Ob. cit. p77

Y el hocico de bronce de la estatua del libertador se llena de sol en esa hora única de la tarde... cuando a mí se me llenan de nieblas, de oscuridades y de soles muertos, en los ojos, con las lágrimas...⁹²

Estas rupturas, constantes en la obra, crean una suspensión del tiempo a través de la cual no sólo se compromete al receptor interpersonal, como manipulado por efectos circulares, obsesivos, poéticos, sino que el discurso mismo, con su soporte coloquial, funciona como un espejo donde el emisor ve reflejada su propia vida interior, el fluir turbulento del sí mismo, en una acumulación metonímica de elementos reflexivos, descriptivos, metaforizaciones, juicios valorativos que oscilan entre construcción y aniquilamiento de la historia. Este despliegue inagotable, así como otros indicadores que señalaremos de inmediato, es lo que nos impulsa a inscribir esta novela de Abreu en el neobarroco, el cual subordina otras corrientes estéticas implícitas en la obra: romanticismo, como retorno a los orígenes y fuente de impulso contestatario; expresionismo, tanto en la desesperación, la búsqueda por nuevas posibilidades de realización social, como en el énfasis y la intencionalidad emocional con que están cargadas las frases, las unidades lexicales, la sintaxis; y vanguardia artística muy renovada, tanto en recursos tipográficos, como en la sintaxis o en la utilización del fluir psíquico.

Para los efectos del estudio del neobarroco en la obra nos acogemos a las caracterizaciones de Severo Sarduy

“refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia... Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.”⁹³

Esto es, para nosotros, lo que potencia la expansión verbal del discurso en la novela. En efecto, nos encontramos como constante la separación del hablante con respecto al orden lógico-sintáctico donde se halla inmerso, a nivel de expansiones integradas por recurrencias líricas “Y ella tenía las tetas olorosas, sudadas entre café, cebollas y claveles blancos, enormes de tulipanes: esos gigantes redondos y perfectos, untados de onoto y maíz en los pezones flojos, azul-violeta de las mamadas tristes, largas y solitarias de sus hijos”⁹⁴. O también por reiteraciones, reduplicaciones, aliteraciones, paralelismos sintácticos

Tú tienes un arma así con la que has pasado tantas noches de Quijote en vela, a la espera del combate, entre-

92. *Ibid*, p98

93. Sarduy, *Barroco*, p103

94. Abreu, *Ob. cit*, p25

gado a ella en prolongadas caricias amantes. La abrazas, te detienes en el filo, le buscas unas muecas o mediaslunas que no existen, le besas la punta con cuidado de no perder unos pelos del bigote y haces la señal de la cruz antes de hundirla firmemente...⁹⁵

Además de la alternancia entre el plano interno y la percepción de lo exterior, hay una carga obsesiva que podemos detectar en todo el texto. En el mismo orden de ideas hallamos largas enumeraciones

Mi misión principal en campaña era desembocar, descubrir una brizna de paja pisada, un transitar humano sobre bestias, una huella en la sed de los cansancios, un silencio de pájaros perdidos, una rama quebrada...⁹⁶

Igualmente, desviaciones morfosintácticas a través de las llamadas palabras-baúles, con la diferencia de que en el emisor la síntesis categorial, presente en estos sintagmas, integra una predicación funcional y una tensión" (busca-trabajo, triste-pañuelo-grasiento, lleno de soi... despojo-de-la muerte... me quedo quieto-gato)"; de igual manera, leitmotivs: "la lanza", "la patria", "la cucaracha de oro", "mis catorce a caballo"; acumulación y ordenamiento de la sintaxis en función del ritmo interior, del universo léxico de los actantes, y de la absorción de densos bloques verbales procedentes del habla popular, de las costumbres y modus operandi de la vida llanera y del ejercicio de la guerra, unidos a secuencias donde predomina una coloratura lexical alta y un estilo elegante

Siempre llevas en las verijas y en las alforjas-entre los dados de huesos de quijada de español o canario, que dan suerte en las paradas, el aldabón, las cabuyas, los tacos de sisal, los anzuelos, las sueltas, el tabaco y el mentol-un ropón de tocuyo cinturero y cuatro trompos finos..., Cuando los terminas los pinta con túa-túa...

Le llevas, pues, a la mujer el ropón y los hijos que te formó el caballo en las verijas, para que ella siga su guerra que no termina en la paz de uno, y se prolonga después del armisticio solemne o de la patria que has traído en las huellas de los cascos de tu zaino⁹⁷.

Sintaxis que rompe y re-estructura, unidades lexicales que no están en la obra como marco decorativo de la historia, sino como operadores sintácticos y semánticos que unen la interioridad atormentada con la referencialidad del texto.

Todas las muestras anteriores nos sirven para comprobar que no sólo se da en la novela el neobarroquismo señalado más arriba, sino que, simultáneamente, se cumplen las características fundamentales del barroco apuntadas por Sarduy.⁹⁸

95. Ibid, p45

96. Ibid, p160

97. Abreu. Ob. cit., p27

98. Vid S. Sarduy. "El Barroco y el Neobarroco", pp168 yss

a) La sustitución, mediante el cual el significante que corresponde al significado es suplantado por otro u otros, totalmente alejados de aquél: "... cuando le dices lo del caballo solo, sin dueño, sin jinete oliendo el viento en el campo desolado de jinetes muertos, y que se irá sin libertad hasta encontrar en la sabana la madrina o nueva tropa que lo enrole"⁹⁹, para referirse a la muerte. O, "me descubrió moribundo, boqueando entre polillas y suspiros con los pies sobre cronistas de la conquista y la cabeza apretujada y doliente entre antiguos códice mayas de astronomías terrenas de maíz"¹⁰⁰; es la imagen de la biblioteca del Doctor Ovalles. Pero el mecanismo de artificio predominante en la novela es la proliferación, la cual consiste en obliterar el significante de un significado dado, para reemplazarlo por una cadena de significantes, en forma metonímica, que termina circunscribiéndolo. Es un mecanismo de exuberancia, desplazamiento, enumeraciones, constelaciones de sentido y dispersión. Esto sucede en la novela, no sólo en las sintaxis interna de una secuencia sino en el encadenamiento de ellas

"(... Hay armas esenciales que debo darte antes de la pistola. El arma por sí sola crea una nueva y superior condición humana)

Yo sigo tan humanista aún con mis manos en los calambres fascinantes de las armas de fuego o en mis tensiones tenebrosas con un cuchillo.// Si tomo la espada del Quijote-más untada en óxidos y orines, en frustraciones y sueños que en sangre- por eso no me siento más justo ni más humanista que Cervantes. Si me hago Cid aquí en Caracas nunca paso cerca de Burgos ni tomo Valencia ni un bon vino de juglar desesperado caminador por esa Castilla llanera o carupanera por donde han caminado sus tres días de buscarse, tú mismo o Julio Bonet.../ Te sientes abyecto y pobre diablo en la paz...¹⁰¹

Es indudable que la magnificación del arma de combate ha sido sustituida por los significantes Quijote, Cid; así como la cadena metonímica de la proliferación implica una red de atributos que va enriqueciendo la percepción que se tiene del arma como creadora de una "nueva y superior condición humana".

Otro mecanismo del artificio barroco es la condensación, entendida como fusión, permutación, intercambio de elementos, unificación de significantes: "Mosca de Morales —mosca-muerto; "quieto-gato", "patria-tendida y boca-arriba", y todas las muestras vistas (vid-supra) de cuya tensión surge un nuevo significado. Finalmente, la parodia es otro de los mecanismos barrocos que hallamos en la obra. Este recurso se halla marcado por la intertextualidad, la actividad lúdica con el juego significativo, la mezcla de lo dramático y el humor grotesco, "La carnavalización", en la medida en que concurren en la obra distintas texturas lingüísticas, diálogos entre textos, intersección de diversos tipos de discursos tipos de discursos, y fusión y modificación de textos. Así mismo, la presencia de paréntesis, paralelas oblicuas, collages, en fin, toda una gama de recursos ten-

99. Abreu, Ob. cit, p30

100. Ibid, p58

101. Abreu. ob. cit. p.125

dientes a construir y desconstruir el signo estético. Todo este vasto andamiaje verbal funciona como un metalenguaje predicativo donde el emisor establece una relación especular con las modulaciones sintagmáticas que van fluyendo torrencialmente a medida que se despliega la función catártica que le da origen. Este diseño barroco del lenguaje responde a una necesidad interior; de allí que la cadena interminable de significantes le sirva al emisor como metáfora de su yo atormetado. Eso explica el predominio de la función predicativa que “está definido como una función de alteración... gracias a la cual lo que es inmediatamente objetivado y percibido cambia y se transforma. La alteración que se opera por la función predicativa es, por lo tanto, una apertura al infinito de un proceso (que nosotros llamaremos el proceso signifiante)”¹⁰² De esta manera, se une en el discurso lo que se halla separado en el espacio y el tiempo semióticos extra-textuales.

En relación con lo anterior, intentaremos demostrar cómo al diseño barroco corresponde una arquitectura guerrera de la obra, no sólo en cuanto al tema sino en el dispositivo operacional de la escritura. En realidad, como dice el profesor Manuel Bermúdez,¹⁰³ “Toda escritura es una guerra en la que el general que comanda las palabras va formando batallones y legiones de soldados en un campo de oponentes que son la ofensiva y la defensiva”. Esto puede aplicarse a nuestro análisis. Así como en la obra estudiada por Bermúdez, nosotros encontramos en *Toma mi lanza...* agentes y oponentes, partidarios del emisor y rechazados; es decir, “una guerra, una pugna entre bandos opuestos”, no sólo por el recorrido evocador que Braulio-autor-narrador hace de su actividad de soldado sino por los valores que se subordinan a esa actividad, a nivel de los sistemas axiológicos preferidos e impugnados; esto implica, como dice Bermúdez, el choque entre una moral lúcida, esclarecida, utópica, diríamos, y sustentada por la polaridad idéntica entre Braulio y autor implícito; y la otra, agresivamente rechazada, integrada tanto por el ejército español como por los patrones distorsionantes, corrompidos, de los que intentaron hacer una guerra sin el soporte ético indispensable como para llevar a feliz término la esperanza de una nueva visión de la patria. Así, mientras el eje semántico de lo positivo termina por rodearse de una atmósfera mítica, poética, idealizada, se mantiene una distancia semántica y estilística frente al otro que hace caer el lenguaje en estereotipos retóricos y panfletarios, casi al borde del manifiesto.

- “¿Acaso no debemos declarar desde ahora que los mesías existen, pero que no tenemos tiempo para esperarlos si queremos inventar la muerte de este sistema?”
- Estamos en el siglo de las síntesis. Reduce en cópulas fugaces la sociedad. Inventa la píldora antirreproductiva, antifeto, antiaborto prohibido. La esterilidad es una de las más provechosas sobrevivencias del sistema...

102. J. Kristeva “La fonética predicativa...”, p249 (Trad. nuestra)

103. Cf. M. Bermúdez *Arte de la guerra en Sellamaca S.N.* pp1-4-5 (Texto inédito)

- Me niego a pertenecer a la civilización del papel t ualet que sabe exactamente cuántas toallas de papel debo gastar en el retrete
- Tú no puedes analizar la mía en aquellos viejos heroísmos, en los sueños de una grandeza que se nos hizo pequeña al día siguiente de Carabobo. Se nos crecieron caudillos los viejos compañeros^{1 04}.

Son, sin duda, pequeñas muestras que indican la batalla o las batallas que se cumplen en el andamiaje del texto; unidas al gran combate interno librado por el emisor para restaurar su equilibrio y generar la hermenéutica poética, creadora de las connotaciones básicas de la novela. Como vemos, tal arquitectura guerrera se da tanto en el nivel semántico como en la productividad significativa; de manera que el fluir casi ininterrumpido del discurso, como hemos demostrado más arriba, el encadenamiento vertiginoso de las secuencias, por inclusión o entrecruzamiento y yuxtaposición atraviesan el espacio narrativo para convertirse, si vale la metáfora, en una fortaleza desde donde se dispara violentamente a fin de expurgar los propios fantasmas y “tomar por asalto el espíritu del interlocutor”, como lo ha demostrado Bermúdez en el trabajo citado.

Conclusiones

Hemos llegado a las siguientes conclusiones, desprendidas de todo el desmontaje que hemos hecho de la obra estudiada:

1.—Hay una clara correspondencia entre las motivaciones existenciales del autor, su actividad política-guerrillera, sus frustraciones, y el acto de emisión de su mensaje estético; según comprobamos en el análisis de la dimensión pragmática del signo.

2.—Es clara la utilización de un personaje histórico de Venezuela para convertirlo, por relación analógica, en un mito catártico, mediante el cual se depuran todas las angustias del emisor en la búsqueda del equilibrio interno y de la implementación de una nueva visión de la realidad histórico-social del país.

3.—Todos los mitemas que configuran al héroe se hallan dentro de los esquemas tradicionales del mito, pero su función demitificadora, así como la apertura hacia un futuro esperanzador, hacen de él una estructura dinámica en función mitopoiética, creadora.

4.—Las bases de tal dinamismo estético se hallan, en el nivel de las significaciones, en el rescate de la figura de Bermúdez y de los mensajes revolucionarios ocultos en la praxis de nuestros próceres; de allí que estemos ante una vuelta a los orígenes, de clara raíz romántica; regreso que funciona como dispositivo impulsor de una dialéctica contestataria y radical, evidente en el interno de la obra

104. Abreu, Ob. cit, pp49-145

5.—El diseño barroco de la estructura significante, tanto en sintaxis como en la combinatoria léxica, hacen del lenguaje un modelo circular, obsesivo, que actúa como un metalenguaje del yo emisor, espejo exhuberante de las descargas catárticas implícitas en la intencionalidad del hablante. La arquitectura de la obra, a la manera de un campo de batalla, revela las tensiones entre analogía e ironía, mitificación y desmitificación.

6.—Independientemente de algunos recursos pertenecientes a la retórica política, muy estereotipados, es indudable que la obra, tanto semántica como estéticamente es válida, ya que lo referencial se halla elaborado en función de un lenguaje de alta semioticidad; y por las encodificaciones que genera tanto en el nivel de la historia, como en la sintaxis y el plano lexical, puede considerarse como una retroalimentación positiva en referencia a los signos anteriores del autor, como en relación a la novelística venezolana contemporánea.

Bibliografía

- ABREU, José Vicente* **TOMA MI LANZA BAÑADA DE PLATA.** Caracas: Edics Cuatro Letras, 1973.
- BARTHES, Roland* **MYTHOLOGIES:** Paris: Du Seuil, 1957.
S/Z. Paris: Du Seuil, 1970
- BERMUDEZ, Manuel* **ARTE DE LA GUERRA EN "SE LLAMABA S.N."** (Texto inédito)
- CENCILLO, Luis.* **MITO: SEMANTICA Y REALIDAD.** Madrid: Biblioteca de Autores Contemporáneos, 1970.
- DIAZ SEIJAS, Pedro.* **LA GRAN NARRATIVA VENEZOLANA.** Caracas: Instituto Universitario Pedagógico, 1976
- DUCROT, Oswaldo y T. Torodov.* **DICTIONAIRE ENCICLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE.** Paris: Du Seuil, 1972.
- FRENK ALATORRE, Margrit.* "Tiempo y Narrador en el "Lazarillo" **NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA.** México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1,975. pp197-218.
- GREIMAS, A.J.* **EN TORNO AL SENTIDO.** Trad: S. García Bardón y Federico Prades. Madrid: Fragua, 1973.
- KRISTEVA, Julia.* "La Fonction Predicative et le sujet parlant". **LANGUA, DISCOURS, SOCIETE, POUR EMILE BENVENISTE.** Paris: Du Seuil, 1975. pp229-259
LE TEXTE DU ROMAN. The Hague-Paris: Mouton, 1970 (Hay traducción castellana)
SEMIOTIQUE. Recherches Pour une sémalyse. Paris: Du Seuil, 1969
- MALDAVSKY, D.* **TEORIA LITERARIA GENERAL.** Buenos Aires: Paidós, 1974
- PRIETO, Antonio* **MORFOLOGIA DE LA NOVELA.** Barcelona (España): Planeta, 1975
- SARDUY, Severo.* **BARROCO.** Buenos Aires: Edit Sudamericana, 1974
"El Barroco y El Neobarroco". **AMERICA LATINA EN SU LITERATURA.** (Com. C. Fernández Moreno). México: Siglo XXI, 1972. pp167-181

SEGRE, Cesare.

LAS ESTRUCTURAS Y EL TIEMPO. Barcelona: Planeta, 1976

VILLEGAS, Juan

LA ESTRUCTURA MITICA DEL HEROE. Barcelona (España): Planeta, 1973

WEINRICH, Harald.

ESTRUCTURA Y FUNCION DE LOS TIEMPOS EN EL LENGUAJE. MADRID: Gredos, 1968

POROT, Dr. A.

Bibliografía Adicional

DICCIONARIO DE PSIQUIATRIA, CLINICA Y TERAPEUTICA. Barcelona (España): Edit. Labor, 1962

HISPAMERICA

revista de literatura
Saúl Sosnowski

5 PUEBLO COURT
GAITHERSBURGH, MD. 20760 - U. S. A.

Libros de Ediciones Hispamérica

María Luisa Bastos, **Borges ante la crítica argentina: 1923-1960**, 356 p., US\$ 8.00.

Hernán Vidal, **Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis**, 120 p., US\$ 4.00.

Saúl Sosnowski, **Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo**, 120 p., US\$ 3.50.

Oscar Hahn, **Arte de morir** (poemas), 186 p., US\$ 5.00.

Rose S. Minc, editor, **Latin American Fiction Today: a Symposium**, 198 p., US\$ 9.95.

Beatriz Pastor, **Roberto Arlt y la rebelión alienada**, 120 p., US\$ 7.95.

* * *

HISPAMERICA
revista de literatura

TARIFAS DE SUSCRIPCIONES

Bibliotecas e instituciones: US\$ 18.00

Suscripciones individuales: US\$ 12.00

Patrocinadores: US\$ 25.00

(Excepción: Año I, nos. 1-2-3 US\$ 2500)