

El desolvido de Victoria Duno ¿Alienación política y estética?

LIDUVINA CARRERA

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

En *El desolvido*, la primera novela de Victoria Duno, se manifiesta un testimonio sin adornos, un mensaje directo y sencillo. Inspirada tal vez por su educación filosófica, hace gala de un pensamiento sin artifices, porque en su texto es autora de ideologías más que de formas. En términos de Hjelmslev (1971), su testimonio como signo artístico prefiere la entidad del contenido al de la expresión.

El texto de Victoria Duno resulta enigmático desde su mismo título, *El desolvido*, la imposibilidad de olvidar. Comenta Cayaunare (1972) que si "olvido" es falta de memoria, "desolvido" sería la permanente memoria de algo. Desolvido sería la imposibilidad de olvidar, la vuelta obsesiva al mismo tema, a los mismos recuerdos y a las asociaciones, "es la necesidad de recordar una época" (p. 3). Des-olvido es una palabra inexistente; pero está llena de significados. Su etimología latina, *des* privación y *oblivio*, acción de olvidar, da como resultado la necesidad del recuerdo perenne, y va hasta donde existe la permanencia angustiosa de cada vida inestable concedora del riesgo al que se enfrenta con sus acciones subversivas.

Para Roland Barthes (1987), todas las escrituras presentan un aspecto de cerco extraño al lenguaje hablado. La escritura no es un instrumento de comunicación, sino un desorden que "se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno

aplazamiento" (p. 26). La escritura es un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo y de ningún modo está encargado de confiar a su propia duración una sucesión móvil de aproximaciones, sino que, por el contrario debe imponer la imagen de una palabra construida antes de ser inventada. La escritura siempre parece simbólica y se vuelve ostensiblemente hacia una pendiente secreta del lenguaje; por eso, está enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como germen y no como línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación que intimida.

En toda escritura existe la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción, existe en su mismo fondo una circunstancia extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje. Esa mirada puede muy bien ser una pasión del lenguaje, como en la escritura literaria; pero también puede ser una amenaza de castigo, como en algunas escrituras políticas. En el caso de la novela de Victoria Duno es posible esta doble lectura del mensaje. La obra está enmarcada dentro de la alienación política porque a través de sus líneas lleva un mensaje político; y, por otra parte, existe una alienación de tipo estético, porque la autora utiliza recursos literarios ya codificados dentro de la violencia del pensamiento testimoniado.

Alicia Segal (1971) afirma que en las páginas de Victoria: "desde un criterio estético se palpa una primera parte de avance dificultoso, flojo, sin fluidez. Es sólo en la porción final del relato donde se evidencia la certera composición de secuencias cortas, la agilidad perceptiva y el lenguaje eficiente de la autora". Por otra parte, se lee en el mismo artículo de la Segal: "En el nivel conceptual [...] quienes van contra el sistema y hacen una lectura anecdótica se proyectarán —emocionalmente— en la atractiva recopilación de situaciones". El lector de esta obra se enfrenta, pues, ante un "operador del lenguaje" (término acuñado por Barthes 1987:313) que cae en estereotipos.

Comúnmente, el estereotipo es triste porque está constituido por una necrosis del lenguaje evidente, sobre todo, en la escritura política, cuya base es calcada y repetida. Con el uso de este elemento "cliché", se aísla el germen de la ideología latente en todo discurso político; el estereotipo es, en el fondo, un lenguaje imperante y, en el caso de Victoria Duno, bien podría ser: una situación, un movimiento o unas teorías. Cuando se escribe con estereotipos, es posible caer en la alienación al lado de la fuerza del lenguaje; por eso, hoy día suele ser rechazado y superado (Barthes, 1987: 322).

Los artistas, antes de llegar a ser conocidos, deben pasar por un ligero purgatorio mitológico; esto es, primero hay que asociarlos de una manera

maquinal a un objeto, una escuela, una moda o a una época de los que, para la opinión común, sean precursores, fundadores, testigos o símbolos. En resumen de cuentas, se necesita poderlos clasificar cómodamente, adscribirlos a un nombre común, como una especie de género. El escritor político sólo puede confirmar un universo policial y el escritor intelectual, una para-literatura; por eso, existe un callejón sin salida que sólo remite a una complicidad o a una impotencia, es decir, de todos modos, a una alienación (Barthes, 1987).

El desolvido, la novela de Victoria, corresponde a una obra violenta porque su canto reproduce fielmente la realidad de los últimos años. Si la literatura como instrumento puede cambiar el mundo, con ella precisamente la autora desea reafirmar su carácter humano y liberador. Esta obra es parte de la *Poética de la Liberación* y del discurso testimonial de la autora. Si en ella se observa poca literatura, precisamente es porque el interés primordial de la autora ha sido otro. Los apresuramientos sintácticos y la forma desorganizada de los hechos, no parecen hacer mella en el resultado final, en beneficio de lo que la escritora cree justo y conveniente.

Victoria Duno proyecta su visión del mundo a través de su novela y, movida por sus ideales, critica fuertemente los acontecimientos que marcaron una época en Venezuela: la guerrilla de los años sesenta. Para llevar su mensaje, la autora ha hecho gala de un continuo y expectante monólogo, pero no como una verdad total. *El desolvido* es una novela de episodios contemporáneos, unidos a una secuencia formal; la intervención de varios personajes pone un toque de variedad dentro del contexto expresivo; pero, el monólogo responsable es el que predomina en la obra. No hay duda de que el material está pensado como vehículo de propaganda y que la intención queda resguardada por la realización de la obra. Muchos de los actos reflejan una ecuaníme discusión de los hechos, la vida del combatiente está juzgada y develada.

Ante estos rasgos observados en *El desolvido*, es conveniente volver a Barthes (1987), quien da una visión amplia de lo que se conoce como "alienación política" en una obra literaria. La presente lectura no ha pretendido seguir las ideas correspondientes al deslinde entre "escritura revolucionaria" y "escritura marxista", como propone el mencionado crítico (p. 29); pero sí suscribe algunas ideas básicas del autor, referidas a lo que él denomina *escritura política*. En el caso de la novela de Victoria, lo que se desea tomar en cuenta es el léxico particular y funcional de la autora. Con esto, es posible observar la presencia de la *alienación política* con el uso de estereotipos del pensamiento, y la *alienación estética* que conforma el corpus de la *Poética* consagrada por la escritora, a través de metáforas severamente codificadas. Si algunas de ellas no arrojan el placer estético

buscado por el lector de una obra literaria, es porque la carga de significantes va más allá del mismo significado.

Este tipo de escritura no posee un lenguaje idealmente libre ya que descubre la elección del lector, da una historia y compromete sin que tenga que decirlo. La forma se hace así más que nunca un objeto autónomo, destinado a significar una propiedad colectiva prohibida. Desde el primer capítulo de la obra se observa un estilo comprometido con el pensamiento de la autora

Meditaciones nocturnas. Una tertulia entre Marcos y yo, somos viejos amigos [...] nos preparamos una tortilla [...]. A estas horas se hacen los allanamientos [...]. Le estamos dando vuelta a un gran asunto. Quedó medio cruda, declara Marcos. Tienes que aprender a comerla así, muy seca es un plomo (Duno V., p. 7).

En las líneas anteriores, la escritora ha utilizado un par de términos ambigüos como "preparando una tortilla" y "le estamos dando vuelta a un gran asunto". Estas frases remiten a un asunto clandestino, a una reunión subversiva. El mismo hecho de que utilice la palabra "plomo" ya evidencia el compromiso de su discurso, porque es el metal con que se fabrican las balas de la guerrilla. La metáfora no escapa de un clisé más o menos integrado al lenguaje real, saturado de convención y quizá existe el sentimiento de la impotencia para crear ya una escritura nueva, porque ésta es la utilizada por los revolucionarios.

Si se da un vistazo por otros recursos literarios, da la impresión de que no pretenden transmitir una sensación, sino, solamente, ser una marca literaria que sitúa el lenguaje como una etiqueta informadora de precios. En la obra se pueden leer las siguientes frases: "Después de cada trabajito, el mundo se partía en dos" (p. 21). [Todas las negritas, añadidas], "No me han llamado, cuando alguien anda *desenchufado* se acostumbra a dejarlo tranquilo" (p. 29), "mano, Pascual, estás *hediondo a tigre*" (p. 30), "No quedaba en mí sino un lejano recuerdo de aquel sobresalto de los preparativos, del corazón que saltaba como un *mortero*" (p. 35). "El Avila es *lívido* en los atardeceres" (p. 45). "Los están matando *como ratas*, el ejército no come cuentos" (p. 40). "Preveía el futuro *como una sombra negra*" (p. 53). "La cara de Fabricio es una máscara pálida *como el yeso*" (p. 64). "La moral ha caído en el *peldaño más bajo*" (p. 67). "Ese temblor suavísimo de plumas de cisne [...] *como el tableteo de una ametralladora* [...]. Después nuevas *descargas*, la cabeza sobre las rodillas, me vi frente a un llanto..." (p. 54).

La gran metáfora del encierro y la desazón por la falta de libertad, aparece en el cuaderno de notas de Ramón. En la caja número 5 de su archivo, guarda el siguiente escrito: "Informe sobre las neurosis obsesio-

nes y depresiones nerviosas que afectan a los animales... El cautiverio origina desviaciones sexuales (p. 57). En otras oportunidades, la obra ofrece palabras populares, y lenguaje escatológico, en medio de una sintaxis desordenada: "Coño, loco, me dieron [...] ¡Ah malhaya un buen fal!" (p. 14), "Tengo un mes aquí [...] soportándole las mariqueras a Fragor, ...antes de irme le voy a dar una coñamentazón del diablo" (p. 15), "Te juro que me gustaría tener menos cojones y más cerebro" (p. 82), "Es la arrechera de un pueblo" (p. 82). "A ella le costaba creer que un hombre es más que eso, joder, joder y mucho joder, joder siempre entre coños y recoños" (p. 28). El lenguaje propio de la guerrilla también es frecuente en la obra: "Aquí en Caracas no hay una sola *concha* [todas las negritas, añadidas... segura" (p. 92). "Comprendí que era más seguro *mantenerme en la montaña*" "El reglamento del Pin por un día se fue a la mierda" (p. 98).

Esta codificación del lenguaje intenta reconciliar la naturaleza confusa del mensaje violento con una situación familiar y cotidiana que ha sido expresada en la novela. Victoria ha pretendido transformar los hechos ocurridos en la historia, la violencia guerrillera de los años sesenta, en su ficción novelística; pero, a veces, su escritura parece artificial. Este estereotipo de lo "natural" probablemente no convenza a algunos lectores; sin embargo, se debe recordar que la carga semántica de *El desolvido* está comprometida con las imposturas ideológicas de su autora.

El envoltorio de clisés, hábitos y vivencias de Victoria Duno, amenaza el lenguaje fundado sobre la palabra social. Frente a la sintaxis desordenada que presenta la novela *El desolvido*, surge la desintegración del lenguaje, que sólo puede conducir al silencio de la escritura. La agrafia tipográfica observada en las páginas del texto y el silencio de la forma desean crear un vacío de la palabra. Este tipo de arte tiene la estructura de un suicidio, el silencio es en él como el tiempo poético, como el vacío y la destrucción. Esta forma se aproxima a una profundidad, la forma es un mecanismo de la función intelectual. Los códigos de la novela crecen alrededor del acto literario e imponen su existencia con el contenido de las palabras.

A través de Pascual, la voz narrativa conductora de otras voces, la misma escritora cuestiona su escritura: "Tengo que reconocer que mi talento narrativo está en decadencia; se ha vuelto patibulario" (p. 75), "No me pasa desapercibido que escribo mal y que cada vez lo hago peor, tengo desgano por componer frases apropiadas. Claro que hay momentos de inspiración, entonces no me doy cuenta de que escribo, pero eso ocurre pocas veces, la mayor parte del tiempo me sobran o faltan palabras" (p. 30).

Como bien ha observado Barthes (1987), una obra maestra moderna es imposible, ya que el escritor por su escritura, está colocado en una

contradicción insoluble: o el objeto de la obra concuerda ingenuamente con las convenciones de la forma, y la literatura permanece sorda a la historia de la humanidad, o el escritor reconoce la frescura del mundo presente y para dar cuenta de ella sólo tiene una lengua muerta. El escritor debe luchar contra los signos ancestrales todopoderosos, que desde el fondo de un pasado extraño, le impone el convencionalismo literario como ritual y no como reconciliación.

En la novela *El desolvido*, se pueden apreciar textos completos del testimonio guerrillero, como si la autora hubiese tenido fácil acceso a los documentos. En la cárcel, cada uno de los personajes cuenta episodios de su vida, cargados de crítica al sistema. Con este material, la escritora se coloca al lado de los caídos, su escritura está alienada por el pensamiento que desea defender. La voz de Fabricio comenta: "solamente estudié hasta 3° grado. Eso no importa, los estudiantes no han servido para nada en este país [...]. Cuando iba a casa de los V. oía hablar de cosas que sí me interesaban [...]. Hablaban de socialismo, de revoluciones y de comunistas" (p. 11). "El viejo me da lástima porque no va a ver la revolución, ni el socialismo tampoco, porque ha perdido la fe en los muchachos que sí la van a hacer". (p. 12). "Cuando cayó P.J. yo me la pasaba en casa de los V. Fui a muchas manifestaciones [...]. Con R.B. en el gobierno me integré a los organismos armados". (p. 12). "Los primeros tiempos no fueron de actividad armada [...] el roce del morral nos hacía salir llagas en la espalda, los pies se destrozaban. Después vino la plomazón" (p.13).

Con el monólogo de Marcos, otro de los personajes de la novela, el lector infiere la complicidad del discurso con los caídos en la lucha y descubre la impotencia sufrida ante los sucesos: "Andábamos igualmente enviciados con las cosas de Cuba" (p. 20). "Quién sabe si algún día llegaría a parecerme a Fidel" (p. 21). "Así es la vida del guerrillero urbano, durante algunas horas su vida pende de un hilo, pero después [...] es un dios y es un hombre y la vida le sabe diferente" (p. 35).

En una carta del mismo personaje, enviada a Pascual se lamenta de la siguiente manera: "Nuestra desorganización, falta de método y desesperación llega a tal punto y que te encuentres imposibilitado para adoptar medidas clandestinas" (p. 134). "Me parece que la actitud que han asumido no es la más correcta. Por una parte, Carmen no hace un carajo más que hablar de pendejadas y de paso, recordando del pasado ¿y tú? Según me han dicho fuera de beber aguardiente, [...] nada, nada" (p. 134).

El viejo, como se menciona en la obra al padre de Pascual, comenta: "Tantos esfuerzos que hicimos para darte una carrera, contigo no se escatimó dinero. Siempre las mejores universidades [...]. Has podido ser un intelectual de izquierda, dedicado a escribir, a tus libros, a la polémica

de altura" (p. 40). "Un hombre de tu talento no sirve para esos trotes de guerras, hay muchachones de barrio, activistas acostumbrados a las durezas de esa vida, no son como tú que te criaste en un ambiente holgado, lleno de comodidades" (p. 41).

Calatrava en una carta a Pascual escribe: "Necesitamos gente que ponga a funcionar las pistolas con el cerebro a ver si este pueblo comprende que esta pelea es de ellos, que cuando nos matan, a ellos les toca arreararse" (p. 83). "Las cuestiones que me desvelan no están escritas en ninguna parte. Lo que me interesa es este país, lo que hemos hecho, lo que vamos a hacer. Lo que no debemos volver a hacer" (p. 83).

Carmen, la única voz femenina de *El desolvido*, basa su cuestionamiento al sistema en los siguientes términos: "Hay que sobrevivir en el convencimiento de que aún cuando se esté 24 horas en la universidad, no hay más nada qué buscar en ella, sólo título y mierda" (p. 104). "Te sientes incluido en el ustedes por haber callado [...] y te revuelves y tienes que seguir callando, toda la tarde, dos años más de tardes en silencio, por el título, por la plata, por la mierda" (p. 104).

Hay por lo tanto, un callejón sin salida en esta escritura, y es el callejón de la sociedad misma. Es una escritura portadora de alienación de la historia venezolana de los años sesenta: "Recoge las cosas. A las nueve es el contacto" (p. 162), termina obsesivamente la obra. Este es el sueño de la autora: necesidad de testimoniar el desgarramiento de su lenguaje, inseparable al desgarramiento de las clases oprimidas.

Para presentar el código estético de Victoria Duno, se debe partir del hecho de que éste no reside en la selección de un léxico rico de imágenes atractivas porque la intención de la escritora no está en la función *placere* del lenguaje; sino, por el contrario, está evidente en la función *docere*, correspondiente a la transmisión de una información lógica. Por otra parte, también se podría añadir que pretende una aproximación hacia la función persuasiva del *movere*, pero va más hacia el intelecto que hacia el corazón.

Para finalizar esta lectura, se recordará que Victoria Duno bebió la fuente de su inspiración en una época de su vida: la década de los años sesenta en Venezuela. Su vivencia personal estuvo tan ligada a los acontecimientos de la década violenta, bien sea por sus actividades universitarias o por haber sido esposa del guerrillero Pedro Duno, que prefirió un mensaje claro. Su obra transmite la denuncia de una violencia y, por ese motivo, el aspecto formal no constituye su pasión. Su "estilo literario" es propio de la *Poética de la Liberación*, cuyo lenguaje es mayormente funcional y tiende hacia el "fondo" o contenido y no hacia el aspecto formal; términos éstos, estudiados por la Retórica clásica y actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Barthes, R. (1987). *El grado cero de la escritura*. México-España-Argentina-Colombia, Siglo Veintiuno Editores.
- Cayaunare, M. (1972, Enero 1). Memorias de un lector. Recuerdos y desolvidos. *Suplemento Cultural de Ultimas Noticias*.
- Duno, V. (1971). *El Desolvido*. Caracas, Ediciones Bárbara.
- (1975). *Sartre y el Marxismo*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Hjelmslev, L. (1971). "Expresión y contenido". En *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos pp. 73-89.
- Segal, A. (1971, Junio 19). El Desolvido. *El Nacional*.