

María del Pilar Puig Mares
 Universidad Central de Venezuela
 Escuela de Letras

**PEPÍN: EL PÍCARO DE VAGAS DESAPARICIONES
 DE ANA TERESA TORRES**

La novela picaresca corresponde al estado tambaleante
 de la sociedad en que aparece
 Charles Aubrun

Hace unos años tuve ocasión de presenciar una escena tan picaresca como llena de ternura y amistad, que bien podría haber incluido Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*. Hacia el medio día, con abundante calor, tres jovencitos, que no pasarían de 15 o 16 años, se bañaban despreocupados en la fuente de la Plaza de Las tres gracias a la salida de la UCV; sobre la grama, un improvisado fogón cocía lo que luego almorzarían. Los muchachos, evidentemente mendigos, se entretenían y disfrutaban echándose agua o brincando y haciendo como si lucharan; se abrazaban, se reían, no había nada más que ellos en el mundo; nada a su alrededor. Eran libres y lo disfrutaban. La miseria les había dado tregua. La escena tenía tanta gracia como perfección. Me conmovió muy hondamente y recordé las análogas que Cervantes recrea en su peculiar novela. Ya por entonces había ido dándole forma a un pensamiento acerca de la necesidad que tiene nuestra literatura, es decir, nuestra sociedad, de contar en estos momentos con una novela picaresca donde podamos mirarnos y reconocernos. Aunque no olvidamos que novela y personajes picarescos irrumpen en la sociedad cuando la maduración de esta es suficiente para iniciar una reflexión comprensiva sobre sí misma, signada, a nuestro juicio, no sólo por la crítica, tan necesaria, también por la aceptación de sí misma y el propósito de corrección. Porque el personaje pícaro, siempre a la deriva de la vida, es reflejo de esa misma deriva a la que se ha entregado el orden social.

La literatura venezolana desde los años setenta, fechas que marcan un importante punto de inflexión y crisis en nuestra historia social, se enfoca en la figura del *malandro*, un ser de condición marginal, como el pícaro, pero carente de una dimensión humana que sí posee el pícaro, me refiero a su capacidad de sentir compasión, y por ende, de generarla hacia él. Porque el malandro provoca miedo a su crueldad, aversión a su desalmado desequilibrio, a esa maldad fría y sin sentido que lo acompaña, y de la cual nuestra sociedad está tan saturada. Mientras que el pícaro, acaso con la excepción del

Buscón don Pablos, suele despertar sentimientos de simpatía y comprensión con su situación vital. En todo caso, las novelas que lo hacen su protagonista no muestran repulsión por su persona.

En 1554, en pleno Renacimiento español, nace, como sabemos, el pícaro encarnando esa nueva figura posteriormente reconocida como “héroe literario”, es decir, un personaje que, sin importar su relieve social o valor moral, ocupa por entero la acción de una obra –novela en este caso- y recoge sin distracciones la atención del lector. Desde *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* los rasgos del protagonista y del género quedan fijados; así fue de resonante el triunfo literario de este nuevo estilo de narrar, que se constituyó “en una revelación, antes que para los lectores, para los demás autores”, quienes enseguida reconocieron “la potencia de su nuevo caudal” (Salinas 46). Porque este héroe, su singular “personalidad, su visión del mundo estaban dotados de gran fuerza de atracción” (Salinas 47). Y es que en estas novelas “se sentía crecer la oleada de una nueva simpatía hacia el ser humano; de una nueva valoración del prójimo” (Salinas 50). Este héroe literario, narrador de su propia vida desde su misma concepción, es una mezcla de vagabundo, sirviente y delincuente a pequeña escala, hijo de padres viles, criado en la marginalidad social y la desafección emocional, que sufre tantas penurias económicas como vergüenzas morales y espirituales. La soledad es su única compañera. Su condición de “mozo de muchos amos” lo hace recorrer toda la escala social, por tanto sus relatos también documentan un retrato de costumbres y una acerva crítica social, tanto de grupos particulares, como de instituciones viciadas, costumbres hipócritas o perversas y realidades degradantes. La picaresca se caracteriza por no ser complaciente con ningún sector.

Esto ha hecho que con preferencia la crítica literaria explore y explote las aproximaciones de corte sociológico. Sin embargo, no debemos insistir en la “falacia de ver en la literatura una fuerza reproductiva, imitativa, de una realidad social inmediata, sin dar el valor primario que se merece a la voluntad de creación, a las urgencias de la fantasía imaginadora” (Salinas 47). Porque como los modelos literarios siempre han estado allí, conviene preguntarse por qué en una circunstancia histórico-social se escogen unos y no otros, pues la elección no ocurre por “casualidad o por simple espíritu reproductivo o documental realista, sino por razones venidas en gran parte del estado de la novela en esos tiempos” (Salinas 48).

La picaresca inaugura la modernidad. Y es clave de esta modernidad que aún sobrellevamos la radical separación, incluso la desconfianza, entre los seres humanos.

El pícaro la padece en su continuo extrañamiento de cualquier ambiente donde se encuentre: él, simplemente, no se halla a sí mismo, y se convierte en un inadaptado que no está a gusto en ninguna parte. Su aguda y natural inteligencia, su capacidad innata para reflexionar y discernir se avienen mal con la falta de preparación formal que suele recibir. También su soledad se deba acaso a la disonancia existente entre su entendimiento del mundo y el entendimiento de los otros: se trata de un desajuste resultante del relativismo moderno propiciado por los intereses con que cada quien observa y vive la realidad. La novela picaresca revela una determinada faz, acaso la más desolada, de un signo característico de la modernidad, conocido como el “mito del individuo autónomo” (Brun 138).

Tan vibrante género y su personaje han ido adecuándose a las demandas de los tiempos, a la peculiar manera de un autor o de la sociedad que reflejan. Y se instaló en América desde los tiempos iniciales de la conquista, conservando las distinciones del género pero adquiriendo los rasgos demandados por las nuevas circunstancias, entre ellos sólo mencionaré algo de lo que para Ramón Ordaz distingue a nuestro pícaro, el cual adquiere aquí, y de manera paradójica, pues manteniendo su marginalidad indefectible adquiere “una identidad y una legitimación que jamás soñó su antecesor. El pícaro en nuestro continente está integrado, es parte de la historia de nuestra cultura” (XI)¹.

Desde sus inicios con *Periquillo sarniento*, la novela latinoamericana se aviene magníficamente con el estilo picaresco, tal vez por su inclinación continua a mostrar los problemas sociales y políticos que confrontamos; si bien, como debe suponerse, siempre son las clases inferiores las receptoras y exponentes de los mayores conflictos y penalidades sociales, mientras los políticos son asumidos por las clases medias profesionales.

Igualmente el género picaresco muestra inusitada capacidad de actualización y acomodo al estilo, carácter e ideales propios de un determinado autor, tanto como a las propuestas literarias en boga. Así por ejemplo, Cervantes, que hace novela picaresca en tiempos cuando aún imperaba el estilo ortodoxo impuesto por *Lazarillo de Tormes*, es decir, narración en primera persona de la desdichada biografía del protagonista, soledad absoluta del personaje incapaz de relacionarse con sus semejantes sino por breve tiempo

¹ *Vagas desapariciones*, no obstante, no se conforma con otros rasgos que para Ordaz son peculiares y extendidos en el pícaro americano, entre cuyas particularidades “sobresalen el ascenso y evolución hasta trasmutar la historia del pícaro peninsular en la historia barnizada de un sujeto que se acredita socialmente, que adquiere relevancia y ponderación en sus acciones, que desplaza la competencia de sus semejantes, gracias a una <alteridad> que le confiere el territorio a conquistar” (X). En *Vagas desapariciones* el pícaro no conquista éxitos. Al final se hunde todavía más en el infortunio.

y siempre en condición de subalternidad, pues parece pesar sobre él un destino contrario, hasta una predisposición familiar, que lo impele al fracaso y la miseria. Cervantes, pues, escribe con su peculiar simpatía por los personajes desvalidos, la picaresca *Rinconete y Cortadillo*, novela ejemplar en la cual desconoce las normas del género que a sus propósitos literarios no convienen. De esta manera, nos enteramos de las peripecias de los muchachos mediante una narración en tercera persona, con frecuentes y largos períodos dialogados. En una venta, a las afueras de la ciudad, se encuentran y prometen amistad eterna dos jovencitos de unos 14 a 16 años, quienes compartirán aventuras y cariño, con lo cual su descontento vital, sus carencias materiales y espirituales, tendrán al menos consuelo. Dice Rinconete al conocer al nuevo amigo: “imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que habemos de ser, déste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos” (194). Además, a pesar de su pobreza no aprecian la condición delincuente y marginal como destino obligado por su oscuro nacimiento sino como contingencia de la cual, a fuerza de voluntad, saldrán. Rinconete, “muchacho de muy buen entendimiento (...) propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta” (240), como así fue.

Hoy, y teniendo en mente lo anterior, nos ocuparemos de *Vagas desapariciones* de Ana Teresa Torres, novela donde la autora, empleando las fuentes y materiales tradicionales de la novela picaresca, crea una obra nueva y original, además de auténticamente venezolana. Notaremos especialmente a Pepín, concebido en clave picaresca, por tanto personaje que cataliza en su acción e historia los conflictos sociales y psíquicos de la Venezuela urbana contemporánea, y su consecuente resultado: miseria, amargura, desengaño, enajenación. Pero personaje que gana la simpatía del lector desde que éste – el lector- escucha las palabras iniciales de la novela, vertidas en un paratexto que funge como el obligado prólogo picaresco. Se trata de un texto escrito por Pepín con sus frases rápidas, limpias y directas, que anuncia los rasgos orales distintivos de su discurso, con ese su acento de caraqueño humilde y educado. La simpatía hacia Pepín progresa sin obstáculos a lo largo de la narración. Se trata de un muchacho nacido y criado cerro arriba, trabajador incansable, cuyos propósitos de alcanzar lugares sociales más prósperos mediante el estudio y el esfuerzo (el anhelo recurrente de realizar un curso de electricidad que pudiera proveerle de un honesto y bien remunerado trabajo), se verán defraudados por las circunstancias de su sociedad; incluso la casualidad sabrá

imponerse a la causalidad, porque una y otra vez, cuando aparecen posibilidades ciertas de progreso, con porfía se abate sobre él “la fatalidad”.

Llama la atención la ausencia de memoria y raíces de este personaje perteneciente a las marginalidades de la ciudad, que parece ni siquiera haber sido trasplantado sino nacido de semillas arrastradas por el viento: “Mi mamá había llegado a la ciudad cuando era jovencita, de un pueblo cuyo nombre no recuerdo o a lo mejor es que ella nunca me lo dijo porque era de poco hablar (34). La madre de Pepín, muerta prontamente, es apenas un recuerdo agridulce. Nunca fue afectuosa aunque lo crió como buenamente pudo. Del padre no se sabe nada, incluso podríamos dudar de que ella lo identificara sin titubeos. Pepín es hijo tardío, sus hermanos mayores, de quienes se desvinculará enseguida de la muerte de la madre, son de condición delincuente, lo tratan con indiferencia y desamor, sólo uno de ellos ha sido cariñoso, incluso lo ha llevado a la playa, viaje que Pepín no olvida nunca y repite solitariamente en su adultez². Esta distracción como el cine ocasional o los largos trayectos en autobús admirando la ciudad, que se rehace sin descanso, son su mejor solaz; el poco de contento que le es dado vivir. Pero Pepín, como buen personaje pícaro, no hace lamento quejoso de sus circunstancias. Las escribe para entenderlas y entenderse, como cuando era niño escribía fantásticas historias acerca de su desconocido papá, porque quizás una de ellas pudiera ser la verdadera. Como si los seres y sus circunstancias pudieran ser intercambiables. Igual ocurrirá cuando Pepín y Eduardo –la otra voz narrativa de la novela- se den a la tarea de escribir la historia de la casa y sus habitantes.

Conviene igualmente apreciar los alcances estéticos de la obra, su compleja elaboración estructural. El texto se dispone como un relato en el cual los distintos sucesos y episodios concurren para sustentar el proyecto final, que consiste, de acuerdo a las pautas picarescas que expone Pepín en su prólogo, en revelar por qué éste escribe desde la cárcel. Y dar a conocer al lector los motivos que tuvo para hacer lo que hizo.

En la propuesta estética de Torres se conjugan elementos clásicos, como la biografía, pero muy originalmente tratada, mediante lo que Bajtin llamaría interdiscursividad, es decir un acoplamiento de voces discursivas tanto intra (diálogo entre los discursos e

² Acerca del obligado desarraigo familiar del pícaro, de ese “desgarramiento” como era llamada la separación del hogar, nos informa Antonio Gómez Yebra que se trata del momento clave en la vida de todo pícaro: “Este desgarramiento parece producido, al menos en la literatura picaresca, por frustraciones de origen vario, que van desde las producidas por las necesidades primarias insatisfechas, tanto de orden físico (...) como sentimental” (25). En todo caso, y sin apenas variaciones, “La circunstancia del desarraigo familiar favorece, por otra parte, las situaciones de apaleamiento, hambre y resignación estoica que se sucedieron en la vida de los pícaros” (30).

idearios de los personajes) como extra textuales (relaciones que el texto mantiene con los discursos e idearios de su cultura, en este caso, el género picaresco y cuanto con él se relaciona). Torres trata esta característica fundamental de la picaresca, la narración autobiográfica, de manera dialógica, puesto que la novela se construye hilando las narraciones escritas por sus dos personajes principales, los amigos tan verdaderos, y tan distintos, Pepín y Eduardo, quienes parecen escribir para conocerse a sí mismos, o para darse a conocer del otro, dar cuenta cabal “del caso” o exorcizar los demonios. Así pues, apreciamos simultáneamente la realidad del mundo vista desde la subjetividad del personaje marginal, y la perspectiva distinta de un segundo personaje –criado ricamente y con pretensiones intelectuales- que pocas veces coincide con aquel. Es así como la narración muestra muy logrados cambios de registro en las tonalidades de la voz de los narradores, quienes revelan mediante los distintivos lingüísticos de las clases sociales –extremas- a las que pertenecen, su particular entendimiento de la vida, signado por esa pertenencia.

Algo semejante ocurre con lo que podríamos llamar “juegos del (re)conocimiento” porque Torres entretiene sagazmente diversas maneras de narrar e inventar las historias que de sí mismos cuentan los personajes o las que inventan como proyecciones y metáforas para encontrar al otro. Un ejemplo de esto ocurre tras la discusión entre Pepín y Eduardo acerca del conocimiento que puede tenerse del otro. Según Eduardo hay seres que se reconocen por su pertenencia a cierto grupo, pues se trata de vidas representativas, o mejor, estereotipadas. Para convencer a Pepín elige relatar la historia del mediocre empleado Fernández, un paciente de la clínica, junto con la historia posible de Ricardo, amigo comunista de Pepín y a quien sólo éste conoció, pero cuyas historias anodinas no pasan de ser similares a las de tantos otros. Entonces, inventa el siguiente relato: En una reunión en casa de Carlos, antiguo compañero de todos, hoy millonario feliz, y su bella, aburrida y desencantada esposa, se dan cita Fernández y su mujer, también ama de casa aburrida pero envidiosa de la otra; el poeta fracasado y medio alcohólico, el antiguo luchador social que no ha pasado de ocupar un puesto insignificante en la dirección del Partido, y el mismo Eduardo, artista sin relevancia, homosexual con intentos de suicidio en su haber, fotógrafo ocasional y vergüenza de toda su familia, que no la siente en cambio al desposeerlo de su herencia, pues se justifican moralmente diciéndose que la gastaría en jóvenes y bebida. En fin, hace Eduardo la reseña de una reunión a la que lector también ha asistido.

Vagas desapariciones se estructura haciendo glosa intercalada de tres bloques de relatos independientes o semidependientes, pero conforma cada bloque una pieza bien delimitada, en recuerdo de la estructura episódica propia de la picaresca. Una corresponde a 16 cuadernos escritos por Pepín “Después que pasó todo lo que pasó” (11); en ellos va “contando la vida de la casa”. Eduardo, además de ejercer de corrector, les puso el título “La felicidad detrás del olvido”. Mientras que los 7 correspondientes a su “Autobiografía de un escritor autodidacta”, los escribe Pepín antes del “caso” y del ingreso en la clínica, pero igualmente la corrección ocurre luego, también bajo la tutela de Eduardo. Éste, a su vez, escribe de manera retrospectiva los principales sucesos de su vida, no sólo sus recuerdos, también sus fantasías, todo cuanto configura su carácter o lo revela. Así pues, este libro, el que el lector lee, nos informa Pepín, “lo hemos escrito entre los dos, pero la idea fue mía” (12). Es decir, la voz y mirada de uno está invariablemente presente en la narración autobiográfica del otro. De este modo la identidad se va conformando en su relación dialógica, en su confrontación con los otros, con sus ideas u opiniones, con sus discursos. Para Bajtín

Un valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y de la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia (134).

Pepín claramente observa que él va a escribir todo cuanto recuerda, “todas las historias hasta encontrar la verdadera”. Entonces, ironía mediante, en los textos ofrecidos al lector siempre está presente la duda de si lo leído es “historia”, biografía cierta; o fantasía, biografía psíquica, no por ello menos cierta. Este es un rasgo compartido por ambos narradores, aunque haya mayor conciencia literaria en Eduardo, quien pretende rehacer su biografía a través del relato oculto en sus fotografías: “Quería que surgiera de ellas un sentido, una nueva composición que ocurriera en la cámara oscura de mi interior” (28). Este rasgo intelectual de Eduardo es en Pepín inclinación natural, que verbaliza sencillamente de este modo: “Entonces, pensé hacer lo mismo que cuando era chiquito y trataba de saber la vida de mi papá. Escribir todas las historias hasta encontrar la verdadera” (10). Uno y otro se leen en los cuadernos y en las fotografías, a través de otras personas, de otras situaciones, no compartidas pero reinterpretadas. Sus vidas se componen de “relatos inconexos”, como para Eduardo es la suya; o de fracciones perdidas, como asegura Pepín de la propia. “En nuestros recuerdos habituales

acerca del pasado con frecuencia es el otro quien viene a ser el activo, y es en sus tonos valorativos como nos recordamos” (135), advierte una vez más Bajtin.

La novela de Torres trata, pues, de la reconstrucción de una memoria particular de los personajes, pero a través de ellos y de esas imágenes narradas o fotografiadas, se busca la recomposición y entendimiento de la memoria de un país que parece poco atento a su historia social, esa historia mínima de los sujetos individuales que hace de un país, nación. Se trata, desde la primera línea, de recuperar memoria de aquellas partes de la vida que los personajes han perdido: “si no me acordaba de cuándo entré a trabajar en la casa era como si se me hubiera perdido una parte de mi vida, y ya se me habían perdido varias” (9). O ha perdido la colectividad a la cual pertenece el individuo:

Desde la puerta de mi casa, yo no veía nada sino la puerta de otra casa. Yo quería ver cómo era la ciudad porque mi mamá decía que era como si estuvieran haciéndola nueva. Mi mamá (...) a veces me contaba que la ciudad iba a ser muy grande y que estaban abriendo muchas calles nuevas, que se llamaban autopistas (34).

Aunque hay una inquietante fijación por conocer las fechas, es decir, lo menos afectivo y emocional de los recuerdos: “lo que no he podido recordar es la fecha (...) la vida así es como un calendario roto” (10). Entonces, tenemos un texto complejo, polifónico, de biografías entrelazadas, donde no se desprecia la opinión ni injerencia del otro; construido, además, desde una memoria rehecha en al menos tres tiempos y desde tres contextos sociales y psicológicos. Todo esto dota a la narración de Torres de una estructura flexible, que progresa mediante diversos recuerdos de distintos tiempos y personajes, quienes hacen libre asociación entre su historia, la de otros personajes y la del país.

Resumo brevemente la historia de *Vagas desapariciones*. El personaje Pepín, pobre y abandonado desde muy temprano, en su prólogo asegura escribir “para que el lector entienda mejor” todo lo que pasó. Aunque le “parece que el que no lo entiende es porque no lo quiere entender” (12). Se trata de un asunto terrible desconocido del lector hasta la penúltima página de la novela. La historia se desarrolla en una clínica psiquiátrica, a finales de los años 80, principios de los 90, cuyos personajes narradores nacieron en Caracas hacia finales de los cuarenta o inicios de los 50. Pepín recuerda como lo más resaltante de su infancia el golpe de estado contra *el general que mandaba* y la construcción de las autopistas que cambiaron esa ciudad que él muy poco frecuentaba, apenas podría vislumbrar desde arriba, desde su cerro. Tiene obsesión por conocer sin error la fecha de su ingreso como enfermero a esta clínica, obsesión que a

Eduardo le produce gran “lástima, y a la vez una sonrisa ante su ingenuidad” (28). Y no sabemos exactamente el motivo de esta lástima, pues queda bajo la historia el relente de si en verdad Pepín ingresó como enfermero o como paciente, a raíz de haberle dado muerte con una piedra al grandullón que lo violó en el internado de menores donde fue recluido para que el estado se ocupara de su “salud física, moral y social”. Llama la atención el distanciamiento psíquico de Pepín con respecto a este homicidio; pues sentimos en él una ausencia de emocionalidad, que el texto afilia (no justifica) a su desvalimiento³. El estilo directo y claro del pensamiento y la escritura de Pepín se revelan como muy logrados; su voz es fácilmente reconocible. Además, en frases tajantes, llanas, sin quejas, expresa toda la realidad de la vida que le tocó: “Cuando estuve en el internado, la señora o señorita que me entrevistó me preguntó qué clase de infancia había tenido y yo le contesté que de ninguna clase” (33).

En esta clínica se cumple la cualidad de la novela picaresca de ser una galería de personajes sociales tanto como un relato de costumbres. La clínica psiquiátrica se comporta como un espacio convergente donde concurren seres de diversas categorías sociales y representantes de instituciones emblemáticas. Pero todos seres enajenados, sujetos de olvido de familia y amigos, y aun de sí mismos. Vencidos por la vida, fracasados porque su destino les deparó alguna trampa y no pudieron “lograr sus metas”, como apunta Eduardo, aunque a Pepín, prácticamente desencantado y rendido desde su nacimiento, poco le dice esa frase, antes bien, demuestra su condición y apreciación del mundo, al afirmar: “Yo nunca he conocido a alguien que fracasara en sus metas, todas las personas que yo he conocido han nacido fracasadas” (64). En esos espacios se dan cita amas de casa como la señora Cecilia, que se aburre menos allí que en su agobiante hogar, donde el esposo no la ha dejado hacer jamás su gusto; o la señora Lucía cuya obsesión por el marido infiel se apacigua cantando boleros; mujeres jóvenes como María Gabriela, solo pendiente de agradar a todos los hombres, aunque su ingreso no termina de estar claro porque su mamá dice sufrir tanto al verla encerrada, que prefiere no visitarla. También está una vieja sirvienta que se considera muerta desde hace muchísimo tiempo y ha dedicado su vida a ahorrar para que la “entierren como gente”. O el profesor universitario, sobreviviente de la guerra y, al fin, quebradas sus resistencias por el recuerdo de aquellos horrores; el desagradable político don Emilio,

³ Al estilo del pícaro tradicional, dice Pepín: “yo no tengo papá, mi mamá se murió, mi trabajo lo debo haber perdido, mi amigo Ricardo no sé dónde anda, a la Gata Delfina más nunca la he vuelto a ver. O sea, no tengo nada, pero hay una cosa que tengo y es que soy un hombre” (237)

padre de cien hijos y corrupto a más no poder, sobre quien la justicia poética se cumple cada vez que se caga en los pantalones y Pepín debe limpiarlo. O el Capitán Centella, “un hombre de verdad” según Pepín, pero extenuado y vencido, militar honesto, preparado y valiente, confinado allí por la propia institución a causa de un asunto subversivo, si bien poco sabemos de su historia verdadera; solo tenemos la reconstrucción hecha por Eduardo, como parte de sus ejercicios narrativos experimentales, que consisten -como ya se dijo- en inventar la vida de otros a partir de los rasgos tópicos de un grupo humano o un tipo específico. Técnica mediante la cual ingenia la historia de la mendiga del vestido de cuadros, un personaje documentado del folclore caraqueño; pero historia que a Pepín disgustó muchísimo. Él prefiere enmendar literaria, poéticamente los errores de la vida, por eso desde su niñez inventa la historia de su desconocido padre, como un héroe al estilo del Llanero Solitario, que algún día vendrá en su busca. Por eso, tampoco tendremos certeza de leer la verdadera biografía de Pepín, o alguna que reinventa porque, asegura: “A mí se me perdieron todos mis recuerdos personales” (29). Y la escritura se emprende para recuperarlos.

Antes dijimos que Pepín escribe para dar a entender el caso. Consiste éste en que Pepín, al enterarse del inminente cierre de la clínica y la consiguiente dispersión del grupo de internos, quienes han formado entre sí nuevos nexos en sustitución de los ya rotos con el mundo anterior, los envenena para convertirlos en “un error del aire”: “lo que yo hice fue pasarlos de un olvido a otro” (270). Sólo deja vivo a Eduardo, porque, “Eduardo estaba tan adentro mío que no hacía falta detenerlo” (269). Pepín es recluido entonces en una cárcel donde “lo único que se puede hacer es estar pendiente de amanecer al día siguiente” (271). Le deja los cuadernos a Eduardo; esos cuadernos donde, además de su vida, la que él ha conocido e imaginado, está la “explicación de todo”, fundida en las “historias de personas parecidas” (35) a las que él conocía, aunque le hubiera gustado “escribir de las vidas que no conocía” (35). Acaso más felices.

Pero la escritura de Pepín no ocurre como una vulgar justificación; se trata de una confesión de su parte y una exploración de la conducta humana y sus motivaciones profundas por parte de la autora. Podríamos ver la intención de Torres de mostrar la disonancia existente entre los valores y esperanzas de los sujetos y la degradación a que los abate el des-orden social. Una degradación que genera destrucción.

Apreciamos en esta obra un imbricado de algunas proposiciones de Bajtín respecto a la biografía convertida en *confesión-rendimiento de cuentas*⁴. Veamos.

(...) el autor, en una autobiografía, se aproxima máximamente a su héroe, ambos pueden aparentemente intercambiar sus lugares, y es por eso que se hace posible la coincidencia personal del héroe con el autor fuera de la totalidad artística. (Bajtin 134).

Porque la confesión se torna

(...) materia prima para una elaboración estética posible, como contenido de una obra literaria posible (...) Al leer nosotros la confesión, aportamos con el mismo hecho de lectura una extraposición valorativa con respecto a su sujeto, con todas las consecuencias relacionadas con esta posición (Bajtin 131).

La imposibilidad de conocerse completamente, las distancias insalvables a pesar del cariño: “Eduardo es el tipo más inteligente que yo he conocido pero hay cosas que no las entiende y además que somos muy distintos” (33), observa Pepín. Y no sólo por su pertenencia a clases sociales contrapuestas, porque no solo esta dificultad impide el entendimiento, igualmente ocurre con la preparación intelectual o la inteligencia: “Yo a Eduardo le paso muchas cosas, y una de ellas que siempre lo sabe todo. La gente instruida es muy autoritaria” (70). Se trata de distancias que ni el cariño puede salvar.

Nuestros personajes, a pesar de su amistad, parecen imposibilitados de conocerse a plenitud; el cariño no impide el engaño con relación al otro y se percatan con desconcierto de que no se conocen. Incluso Eduardo se equivoca grandemente con Pepín. Eduardo, artista plástico y rebelde contra su familia conservadora y adinerada, en su juventud, en los años 60, participó en una exposición que se llamó “El arte desechado”, “a la que vino un gentío –dice- porque les mandamos invitaciones a todos los notables”. Pero la exposición contestataria, especie de “Techo de la Ballena”, ofrecía el espectáculo de “restos de excrementos, inmundicias, placentas, huesos, orina, semen”. Cuando se lo cuenta a Pepín, supone que por mucho le hubiera gustado asistir a esa bofetada contra el sistema. La pobreza de Pepín, razona Eduardo, debe inclinarlo a oponerse a la sociedad conservadora y burguesa que lo oprime y fomenta la desigualdad. Sin embargo la respuesta de Pepín es tajante, dicha además con ese hablar

⁴ Bajtín recuerda como “Las formas particulares, internamente contradictorias, de transición entre la confesión y la autobiografía aparecen a fines de la Edad Media cuando no se conocían todavía los valores biográficos, y durante el primer Renacimiento (...) Un matiz confesional aparece a menudo en la tendencia biográfica y en su expresión en la época del primer Renacimiento” (133). Alude, pues, al momento del nacimiento del género picaresco.

suyo característico que no admite réplica: “No creo, porque cuando yo era *utility* lo que más me gustaba de las casas donde trabajaba era que tenían baños” (64).

Se trata de un desconocimiento que acarrea invariablemente echar al sujeto al terreno de la soledad. De comprobar la disonancia entre los diferentes puntos de vista. De reconocer que los seres humanos sólo acogen del mundo aquello que les conviene; o no atenta contra su seguridad.

La obra termina con la encarcelación de Pepín porque aunque los policías leyeron los cuadernos, “me los devolvieron y me dijeron que ahí no decía nada. Me di cuenta de que no los habían entendido” (270). Y ellos “querían saber las razones. Yo no tengo razones –les dije-, o, mejor dicho, si las tengo, no las sé explicar” (269). Pepín espera en una cárcel horrible su traslado a una colonia penitenciaria, donde quisiera llevar una vida más tranquila, más decorosa: “me gustaría sembrar algo; pueden ser papas o melones”. Así podrá sobrevivir: “A mí siempre me ha gustado sobrevivir” (271). Pero qué juicio puede hacer el lector respecto a un hombre, que además ha ganado toda su simpatía, capaz de envenenar a diez personas, *sin tener una razón*. Qué juicio hará una sociedad acostumbrada al asesinato frío y cotidiano.

Vagas desapariciones fue publicada por primera vez en 1995, reeditada en 2011. Dato importante porque en 16 años mucho ha ocurrido en nuestro país. Hay situaciones que poco han mejorado, otras se mantienen vigentes, las más se ven agravadas, aunque lo deseable hubiese sido su corrección. El autor de novela picaresca

(...) no se propone en absoluto copiar la realidad, sino construir un mundo novelesco que, curiosa coincidencia, corresponde a su nivel, a la esencia de la sociedad de su época (...) no se trata de la sociedad tal como aparece, en la superficie, se trata de la sociedad tal como es en el fondo, en su red de fisuras, en su red de rupturas; la sociedad va a desmoronarse y esto es lo que nos dice su autor. No una realidad inmediata sino una especie de presentimiento angustiado. (Aubrun 148)

Carcas, noviembre de 2012

Bibliografía citada

Aubrun, Charles. “La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca” en Roland Barthes *et al. Literatura y Sociedad*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona. 1969. Trad. R. de la Iglesia. pp. 143-158.

Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México. 1999.

Brun, Felix. “Hacia una interpretación sociológica de la novela picaresca” en Roland Barthes *et al. Literatura y Sociedad*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona. 1969. Trad. R. de la Iglesia. pp. 133-142.

Cervantes, Miguel de. “Rinconete y Cortadillo” en *Novelas ejemplares*. 2 vols. Cátedra. Madrid. 2000. Edición de Harry Sieber. Vol. I. pp. 189-240.

Gómez Yebra, Antonio A. *El niño-pícaro literario de los Siglos de Oro*. Anthropos. Barcelona. 1988.

Ordaz, Ramón. *El pícaro en la literatura iberoamericana*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas. 2005.

Torres, Ana Teresa. *Vagas desapariciones*. Editorial Alfa. Caracas. 2011.

Salinas, Pedro. “El <héroe> literario y la novela picaresca española (Semántica e historia literaria)” en *Ensayos completos*. 3 vols. Taurus. Madrid. 1983. t. 3. pp. 38-50.