



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 75 Julio - Diciembre 2017



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 75, Julio-Diciembre, 2017: 44-55

Temporalidad, amor y existencia en *Primavera nocturna* de Julián Padrón

Fernando Guzmán Toro

Universidad del Zulia, Venezuela

Email: ferguztoro1@gmail.com

Resumen

Primavera Nocturna representa un cambio en la obra de Julián Padrón, caracterizada por sus innovaciones técnicas y su proximidad a las vanguardias literarias, e implica una ruptura con el resto de la obra de Julián Padrón y un distanciamiento de los esquemas tradicionales de la novelística venezolana caracterizada por una ruptura con los cánones de la novela venezolana, en lo relativo a la concepción del espacio y del tiempo en la novela y entre las características más importantes destacan el entrecruzamiento de planos temporales y espaciales, como si fuese una temporalidad del inconsciente que vincula al pasado, al presente y al futuro, que significará una novedosa concepción de la novelística venezolana.

Palabras clave: primavera; nocturna; venezolana; espacio; tiempo; novela.

Recibido: 25-11-2017 Aceptado: 08-12-2017

Temporality, love and existence in *Primavera Nocturna* of Julián Padrón

Abstract

Primavera Nocturna represents a change in the Julián Padrón work, characterized by its technical innovations and its proximity with the literary vanguards, and implies a broke with the rest of the Julián Padrón work and a distancing of the traditional schemes of the Venezuelan novel in the space and time conception with the intercrossing of temporal and spatial planes like a unconscious temporality that links to the past, to the present and to the future which will mean a novel conception of Venezuelan fiction.

Key word: spring, nocturnal, Venezuelan, space, time, novel

1. Introducción

Julián Padrón (1910-1954) es oriundo de San Antonio de Monagas y nace el 8 de septiembre de 1910, realizaría sus estudios de secundaria en Caracas en el Liceo Andrés Bello y continuaría la carrera de derecho en la Universidad Central de Venezuela que culminaría en el año de 1935. Fue uno de los narradores más jóvenes en escribir en Válvula, y la temática de su primera novela estaría muy vinculada al criollismo; sin embargo, como enfatiza el crítico literario Douglas Bohórquez, su estilo estaría relacionado con la renovación vanguardista (Bohórquez, 2007: 120).

La obra literaria de Julián Padrón se vincularía con un período de crisis del modernismo y con una transición a la vanguardia; el crítico literario Douglas Bohórquez considera que en esta fase o período de transición surgen en la literatura nuevos temas, nuevos intereses,

nuevos lenguajes vinculados con la emergencia de un nuevo imaginario urbano, estético y social (Bohórquez, 2007: 100)

El surgimiento de la narrativa de vanguardia en la literatura venezolana se relacionaría con los cambios estéticos en poesía, y también se vincularía con la influencia de la generación del 18 y del Círculo de Bellas Artes que reaccionaría en contra del academicismo artístico, y que implicaría una aproximación a los planteamientos estéticos de autores y escritores como Apollinaire y Tristán Tzara (Bohórquez, 2007: 114).

La obra literaria de Julián Padrón incluye poesía, cuento, teatro, novela; y en el año 1934 aparecería su novela *La Guaricha*, *Madrugada* en 1939, *Clamor Campesino* en 1944, *Primavera nocturna* en 1950 y *Este mundo desolado* en 1954.

2. *Primavera nocturna*. Novela y ruptura.

Las novelas *La Guaricha*, *Clamor campesino* y en *Este mundo desolado*, se caracterizarán por esa compleja relación que establece el hombre con la tierra, que simboliza los orígenes y los vínculos con un espacio primigenio, pero que también representa su propia destrucción. *Primavera Nocturna* representa un cambio en la novelística de Julián Padrón, debido a que su personaje se ubicaría espacialmente en la ciudad, a diferencias de sus anteriores obras, orientadas al mundo rural y al campo venezolano; sin embargo, la crítica literaria no enfatizó en la importancia de todos los aspectos relacionados con esa dinámica existencial que está presente en *Primavera Nocturna*, que es una obra como enfatiza Maurice Belrose, caracterizada por sus innovaciones técnicas y su atmósfera surrealista (Belrose, 1998:31).

Paz Castillo considera a *Primavera nocturna* como una obra que delata al lector frecuente de James Joyce y de Pirandello. Una especie de libro misterioso, cuyo argumento se desarrolla más que en acciones, en las sensaciones que logra crear un lenguaje preciso; sin embargo, el crítico literario y poeta, cuestionaría el silencio injusto e inexplicable sobre Julián Padrón y su obra (Paz Castillo, 1994: 372).

Juan Liscano al referirse a esta novela como un canto al amor, mezclado con vivencias, recuerdos, y considera que con esta novela tan diferente, era posible una

nueva etapa en su obra, si la muerte no se lo hubiera llevado tan prematuramente (Liscano, 1995: 54).

Primavera Nocturna es una novela que implica una ruptura con el resto de la obra de Julián Padrón y un alejamiento de los esquemas tradicionales de la novelística venezolana, en una época que se vincularía con los cambios y las nuevas tendencias que surgirían en la literatura de la época, e incluso se le puede considerar como una obra que implicaría una ruptura con los cánones de la novela venezolana y latinoamericana, en particular en lo relativo a la concepción del espacio y del tiempo en la novela.

Es una novela que para la época y el momento histórico, se puede considerar como experimental; y como enfatizaría Luis Barrera Linares al referirse a una conceptualización de la literatura experimental, se caracterizaría por una serie de recursos que implicarían una ruptura con formas literarias reconocidas como canónicas, y considera como punto de partida de este proceso, la publicación de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses (Barrera Linares, 2003:235).

A pesar de las dudas que puede generar la calificación de novela experimental, entre las características más importantes destacan el entrecruzamiento de planos temporales y espaciales, como si fuese una temporalidad del inconsciente que vincula al pasado, al presente y al futuro.

En *Primavera Nocturna* estará presente una renovación de la literatura desapercibida por la crítica literaria

cuando apareció la obra, e incluso en el tiempo posterior a su publicación; es como si la incomprensión de una obra en su momento histórico, fue suficiente para condenarla al olvido por la crítica literaria, en ella se evidencian una serie de elementos novedosos dentro de la literatura de la época e incluso contemporánea, que incluyen la angustia existencial que se manifiesta como dolor, el tránsito a un temporalidad posterior a la existencia, a una temporalidad y una espacialidad del no-ser o de lo no existente, elementos no frecuentes en la novelística venezolana de la época.

Para José Mélich Orsini es una novela de amor; sin embargo, establece una diferencia importante en la forma como el autor aborda el sentimiento amoroso, debido a que enfatiza en su esencia y no en un anecdotario afectivo. Es importante este planteamiento de Mélich Orsini, debido a que significará una nueva concepción de la novela, diferente a la concepción tradicional, y que implicaría la incorporación de novedosas técnicas en el proceso de creación literaria que surgen en el siglo XX, que incluyen la incorporación del monólogo interior, el diálogo entre una multiplicidad de símbolos, la incorporación del diario en la novela, una novedosa concepción del tiempo, que le otorgarán características muy especiales a la estructura de la novela, con la utilización de una serie de recursos que para el momento histórico, comenzaban a surgir con cierta timidez, no sólo en la novelística venezolana y latinoamericana, sino en general en la literatura de mediados del siglo XX.

El novelista no hace el más mínimo esfuerzo por solicitar con una trama interesante la curiosidad del lector y, en consecuencia, menos aún llega a convertirse en problema el encontrarle un desenlace. Su empeño va íntegramente dirigido al asunto, lo que le importa es recorrer en todos sus momentos esa maravillosa sinfonía sentimental que componen dos corazones humanos que se aman (Mélich, 2006:83).

Una de las características vinculadas con el amor, es que suele ser subestimado en filosofía y también en la literatura contemporánea; y es una de las razones como enfatiza Mélich Orsini, para la necesidad de un cambio de visión con relación al sentimiento amoroso, que tiene una historia respetable en la evolución del hombre incluso a la par de la política o de la historia de la filosofía, y es quizás la subestimación del sentimiento amoroso, una de las razones que influyó a no considerar a *Primavera Nocturna* en su verdadera dimensión, en lo relativo a las innovaciones literarias y su trascendencia en la historia de la literatura venezolana.

Julián Padrón se identifica en esta novela con el concepto platónico del amor como aproximación al otro, y estaría presente un vínculo entre el amor y voluntad como lo planteaba Schopenhauer, quien consideraba que amor y voluntad no se oponen, sino que estarían estrechamente relacionados, debido a que obrarían conjuntamente, como una fuerza que implicaría la aproximación y la búsqueda del “otro”, que permitiría superar los obstáculos como se observa en el personaje Bernardo Montes: “De nuevo está allí, impenetrable en el espacio de su cuerpo que él quiere penetrar” (Padrón, 1972: 63).

Él ya ha tomado una resolución, una determinación que es como un camino sin regreso. Un callejón sin salida donde los demonios de la vida y de la muerte le gritan su sal si puedes. Y quema todas sus naves.

Va hacia ella. Se planta frente a ella, frente al color negro de su vestido, frente a las notas de plata de sus hombros, y por fin frente a su rostro yodado y sus ojos verdes. Y le estrecha la mano. Le estrecha la mano con la desesperada fuerza del que a punto de ahogarse se agarra a una rama alta que de pronto nació en la orilla” (Padrón, 1972: 63- 64).

En el amor se encuentra una vertiente negativa, que implica una negación de esa voluntad a la que se refiere Schopenhauer como sucede en Liana, el personaje femenino de *Primavera Nocturna*, caracterizado porque dirige el impulso vinculado con “Eros” a una determinada actividad o proyecto, y en estas circunstancias la voluntad significa un obstáculo al amor.

Antes de conocerte mi existencia se deslizaba sin complicaciones, tranquila, casi feliz. Yo quería a otro, o por lo menos creía que lo quería. Mi sentimiento por él quizá no era amor, porque tenía mucho de gratitud y de eso que nos obliga a ser leales a un compromiso. El me quiere mucho y cree demasiado en mí. Piensa que lo quiero como él a mí y que su felicidad es que yo sea su esposa. Este matrimonio daría satisfacción a los sentimientos que me piden, desde lo más hondo de mi ser, un hogar (Padrón, 1972: 94).

La voluntad desde esta doble vertiente ambigua podría implicar la aproximación al prójimo como sucedería en el personaje Bernardo Montés pero también su negación como sucede en el personaje femenino Liana, que sería expresión de una voluntad negativa que

niega a “Eros”, debido a que orienta esa voluntad a la consolidación del matrimonio y el hogar como proyecto, pero no desde “Eros” sino por el contrario desde el “logos”: “Este matrimonio daría satisfacción a los sentimientos que me piden, desde lo más hondo de mi ser, un hogar” (Padrón, 1972: 94).

Cuando el amor no es correspondido se traduce en decepción, y en particular cuando se tratar de lograr apropiarse de la libertad del otro y no se obtiene ninguna respuesta, esta situación se traduce en fracaso, y en estas circunstancias se trata de ignorar al otro, como si no existiese, o simplemente como si fuese igual a los otros, y a pesar de que esta actitud pudiese liberar la angustia de no ser correspondido o experimentar la debilidad de estar alienado, se traduce en un malestar y angustia que surge como consecuencia del fracaso en la búsqueda de la persona amada como se evidencia en el diario de Bernardo Montes.

No tan lejana que no me rodees con tu recuerdo, que no me envuelvas con esa impalpable presencia de tus brazos que me ahogan en la pesadilla del sueño.

Pero, no obstante, todo ha sido espantosa, terrible soledad desde entonces (Padrón, 1972: 119).

El amor en *Primavera Nocturna* implica una apropiación de la libertad del otro, del ser que se ama y que se transforma en fascinante e irresistible, y el ser mirado y requerido por el “otro” implica afianzar la propia existencia; sin embargo, siempre existe la angustia y el temor relacionados con una serie de

conflictos de naturaleza existencial que impedirían la consolidación del amor.

Como en *La náusea* de Sartre, también estará presente esa angustia existencial del ser humano, que se caracteriza por manifestarse en una espacialidad corporal, en una especie de “topos” físico, con la diferencia de que en *La náusea* el personaje es Antoine Roquentin quien deambula por las calles de París y en la novela de Julián Padrón se llama Bernardo Montes; sin embargo, a pesar de la diferencia de nombres, de temporalidades, espacios, de autores, ambos coinciden en un elemento fundamental que es la angustia de la existencia que se manifiesta en Roquentin en “náusea” y en Bernardo Montes en una especie de vacío, una ausencia de ser, la nada, y esa ausencia de proyecto, se transformará en el personaje Bernardo Montes en la idea del suicidio: “Bernardo Montes era todavía un adolescente. Hubo una época en la cual sintió la tentación de suicidarse porque se encontraba solitario, y lenta y desesperadamente concibió la idea del suicidio” (Padrón; 1972: 7).

Heidegger concebirá al ser humano como ser para la muerte, y una de las características de la existencia humana es su dinamismo, su tendencia al cambio; sin embargo, surgen algunas preguntas: ¿Qué sucede cuando el ser humano comienza a percibir que su vida carece de sentido? ¿Se podrá considerar al suicidio como la posibilidad?: “Un suicidio sin el ungüento de la tragedia” (Ídem).

Sartre considera que suicidio negaría al ser humano su propio porvenir y

permanecería por consiguiente totalmente indeterminado (Sartre, 1981: 478).

Si se considera a la muerte como un proyecto, esa muerte implicaría la destrucción de todos los proyectos, y desde esa visión la muerte no se podría considerarse ni siquiera como una posibilidad.

La adolescencia de Bernardo Montes se vincula con una juventud adolorida, dolor que se exagera con el cigarrillo y el licor. Es un dolor que aísla al individuo en su propio cuerpo y que impide experimentar los placeres de la adolescencia: “Enamorarse de una muchacha y cuando ella le va a decir que lo quiere, tener que despedirse porque el dolor no le deja escuchar aquella dulce voz” (Padrón, 1972: 11).

El adolescente es un *agalludo* de sueños como enfatiza Julián Padrón, muchos de los cuales no se consolidarán, debido a que suelen ser interrumpidos por lo excesos; existe un tiempo futuro como proyecto, como posibilidad que puede consolidarse, o por el contrario una temporalidad futura que se vincula con la decadencia, el caos, la muerte: “Amanece el cuerpo amarillento postrado en la cama hasta la extenuación” (Padrón; 1972: 12).

El dolor y la muerte se vinculan en la enfermedad, que es una especie de bardo o límite entre la vida y la muerte, cuyo intermediario es el médico: “Ulcus duodenal. Si no te operas te morirás” (Ob. Cit.: 13).

La muerte en *Primavera Nocturna*, es incertidumbre, es la camilla que se dirige a la sala de cirugía y que se puede

transformar en el carromato de la muerte: “Inclinados sobre sendos lavamanos los tres cirujanos se hacen la asepsia. Visten blusas blancas esterilizadas y se cubren la cara con máscaras que dejan libres los ojos” (Ob. Cit.: 18).

Bernardo experimenta en la sala de cirugía como consecuencia del éter, una distorsión espacio temporal e inicia un viaje a otro espacio y a otra temporalidad, los sonidos se distancian y se perciben lejanos, como si estuviese cercano el sonido de la muerte; el viaje anímico de Bernardo Montes es un viaje a la muerte que se percibe como un epitafio inscrito sobre una tumba: “Aquí yace Bernardo Montes, nacido campesino, luchó por amor a su pueblo” (Ob. Cit.: 21).

Un aspecto novedoso e interesante es que en la novela de Padrón los contrastes entre la ciudad y el campo no están representados en esa tendencia repetitiva de la novelística venezolana que es expresión de los contrastes entre civilización y barbarie, sino de una experiencia anímica vinculada con la muerte y que relaciona a la experiencia de la ciudad con el campo.

Bernardo Montes experimenta su propia muerte, se percibe como un montículo de tierra que comienza a elevar su arquitectura de piedras sueltas: “Todas las tardes, a la hora más triste del mundo, viene junto a mi alma el alma de mi madre, a decir oraciones por el descanso de la mía atormentada a su paso por el mundo” (Padrón, 1972: 22).

La muerte se transforma en un renacimiento, en materia orgánica que fertiliza el terreno y surgen yerbas bajo los árboles del campo: “Ya son no sólo las lágrimas enlutadas de mi madre la que fertilizan el terreno. Es mi propia substancia anímica mineral” (Ob. Cit.: 22).

No se experimenta como una finalización de proyectos sino como una posibilidad de libertad: “Ya mi alma está liberada de todas sus ligazones materiales. No hay poder terreno ni divino que la pueda contener ni encerrar en sus cárceles de penitencia” (Ob. Cit.: 23).

La existencia se vincula en contraposición a un orden racional del lenguaje y de la concepción tradicional del espacio y del tiempo, y se aproxima a una temporalidad del inconsciente, caracterizada porque se produce una ruptura con la concepción del tiempo como pasado, presente y futuro, e incluso existe la posibilidad de aproximarse a una temporalidad poco usual como es el tiempo de la muerte. La experiencia del “yo” se transforma en experiencia mística, y el personaje Bernardo Montes experimenta esa especie de sensación de separación del cuerpo: “Yo no puedo ni siquiera contener mi alma en esa reja del esqueleto que es ahora mi cuerpo” (Ídem).

La experiencia mística también se vincula con el árbol de la vida representado en una ceiba: “El alma encontró su nuevo cuerpo. Al principio, en alas de la brisa acariciaba las hojas y ramas del árbol amado” (Padrón, 1972: 28).

La compleja simbología presente en *Primavera Nocturna*, se vincula con esas experiencias fuera del cuerpo que experimenta el personaje Bernardo Montes, y que según el especialista en psicología transpersonal Stanislav Grof, tienen características particulares.

Puede parecer que se disuelven nuestros límites y podemos identificarnos con otra gente, grupos de personas o toda la humanidad. En realidad podemos sentir que nos hemos convertido en cosas que comúnmente percibimos como objetos exteriores a nosotros, como otra gente, animales o árboles (Grof, 1992:31)

Es una experiencia de desdoblamiento del cuerpo que se relacionaría con una experiencia mística, caracterizada por la existencia de una confluencia entre el microcosmos y el macrocosmos, e implicaría la posibilidad de experimentar un vínculo con la totalidad.

La enfermedad padecida por Bernardo Montes se experimenta como un estado alterado de conciencia que se manifiesta en un desdoblamiento del “yo”, y se percibe no sólo como un hecho físico, sino como un fenómeno psicológico y espiritual. La muerte que es experimentada en un estado alterado de conciencia del personaje, no sólo se vincula con ese viaje a los territorios del “no ser” y que se relaciona con la experiencia mística, sino la muerte también se experimenta en el amor como una dialéctica conflictual entre “Eros” y “Tánatos”. El dolor en se transforma en experiencia iniciática, que se relacionaría con una nueva forma de pensar y percibir lo que sucede alrededor; es el

dolor vinculado a la enfermedad, que implica una cosmovisión particular asociada a nuevas experiencias y sensaciones: “Parece que sus sentidos hubieran manado de aquel dolor que le han amputado del cuerpo. Es como si con él hubiera amado, hubiera sufrido, hubiese contraído esta terrible vocación de trabajar sus sensaciones y sus pensamientos” (Padrón; 1972: 49).

Eros y Tánatos se vinculan en los recuerdos de la amada que exacerbaban el dolor físico; es una especie de sufrimiento que surge desde la evocación y que exagera el dolor. Bernardo Montes en esa angustia existencial que surge desde un amor no correspondido, incluso piensa en la posibilidad de enterrarse en el pecho la hoja de la navaja que le saca punta a los lápices, el cortapapel que fue regalo de una casa de artículos de escritorio, o cortarse las venas con una maquinilla de afeitar.

Ha de enterrarse en el pecho la hoja de la navaja con que le saca punta a los lápices. Ha de hundirse en el corazón el cortapapel que le regaló aquella casa de artículos de escritorio. Ha de cortarse las venas de la muñeca con la hojilla de acero de la maquinilla de afeitar que reposa sobre el aguamanil (Padrón; 1972: 51).

El dolor, es expresión de un “eros” transmutado en “Tánatos”, es la angustia existencial de Bernardo Montes que tiene su expresión onírica en ese sueño que evoca a una muchedumbre con hombres quienes toman una aguja para enhebrar hilos verticales.

El sueño se vincula con una metáfora de la existencia, los complejos vínculos que se establecen entre los seres humanos como múltiples hilos.

En un concurso público para ver quién puede tejer aquella puerta más rápidamente. Un poeta sale de la multitud y teje algunos hilos. La multitud aplaude a medias. Luego sale un hombre fornido, desteje lo hecho por el poeta, y comienza su labor (Padrón; 1972: 53).

Bernardo experimenta el amor como “Eros”, como pasión amorosa que desencadena la angustia, el malestar que se exacerba ante la respuesta de la mujer amada, que concibe el sentimiento amoroso como *philia*: “¿Cuál es tu sentimiento hacia mí? Yo te quiero como a un amigo, como a mi mejor amigo. Me siento tan bien cuando estoy contigo. Casi te quiero como a un hermano que empezara a conocer” (Padrón; 1972: 71).

Bernardo Montes comparte con Liana en el cine, en el dancing, en un paseo en automóvil por las afueras de la ciudad, “Los dos, formando íntimamente una pareja apartados en un rincón” (Padrón; 1972: 75).

La *philia* expresada en los sentimientos de Liana con relación a Bernardo, a quien consideraba como un hermano, se transforma en una intempestiva revelación del amor y expresión de pasiones asociadas a “Eros” que se transforma en conflicto: “-¡Bernardo, te quiero! Y sufro mucho... Liana, ¿pero por qué sufres? ¡Porque no te puedo querer como me lo piden el alma y el cuerpo...!” (Padrón; 1972: 84).

Tánatos surge nuevamente como un obstáculo, y simbólicamente se representa en lo tenebroso y en la oscuridad de los espacios.

Ni un alma por las calles. Ni el ladrido de un perro en el aire. Ni las ánimas solas cruzando las esquinas. ¿Dónde están los fantasmas que a esta hora aparecen sobre la tierra? No salen por ninguna parte y, sin embargo él se los va señalando a cada paso (...) Bernardo no podrá nunca olvidar aquella escena. Un pueblo dormido en la madrugada. Una calle larga y desierta. El reloj de la iglesia, frente a la plaza, da las campanadas de la hora. Dos amantes destrozados por el combate espiritual de su pasión (Padrón, 1972: 91, 93).

El amor se transforma en conflicto, en lucha entre la armonía y la disolución; la ausencia de la persona amada se transmuta en la angustia de la soledad, que surge en el deseo exacerbado por el recuerdo: “Pero no obstante, todo ha sido espantosa, terrible soledad desde entonces” (Padrón; 1972: 119)

“Eros” surge desde lo onírico como mujeres que vuelan de sus ojos a posarse como imágenes sobre las paredes; es como si lo femenino contemplado, admirado, persistiese como impronta en el inconsciente de Bernardo Montes, y en ese estado de ensoñación, surgen mujeres hermosas, labios de mujeres ocultas entre las paredes, y mujeres deseadas: “El mundo de su cuarto se puebla de los más perfectos cuerpos de las mujeres más hermosas, que vuelan de sus ojos a posarse como imágenes vivas sobre las paredes” (Ob. cit.: 55).

Eros y Tánatos en *Primavera Nocturna* son imágenes especulares, es el amor que establece una estrecha relación con la muerte, son los pensamientos suicidas, que surgen en Bernardo Montes, ante la ausencia de la mujer que ama.

Y desde entonces el lleva en el bolsillo una bala de plomo con sus iniciales y las de ella entrelazadas, que algún día encontrarán su blanco (...) Negro el vestido, los brazos redondos, verdes los ojos, su color el color del yodo (Padrón, 1972: 46, 63)

El vestido expresión de lo femenino es color de oscuridad, de una presencia de muerte: “Se planta frente a ella, frente al color negro de sus vestidos, frente a las notas de plata de sus hombros y por fin frente a su rostro yodado y sus ojos verdes” (Padrón, 1972: 64).

El amor se transforma en *Primavera Nocturna* en una rivalidad entre “Eros” y “Tánatos”, entre la armonía y la disolución del amor; es como si existiera al mismo tiempo una coexistencia de pulsiones de vida y muerte.

La pulsión de vida se vincula con el amor, con la atracción y pasión amorosa entre Bernardo y Liana, y la pulsión de muerte, con la imposibilidad de consolidar el vínculo amoroso por convencionalismos o compromisos previos y coexisten las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, “Eros” que aproxima a los amantes, y Tánatos que suele deshacer ese vínculo, y que conforman una compleja amalgama que se manifiesta no sólo en las emociones y sentimientos de los personajes, sino también en las características que adquieren los espacios.

Amor y muerte, “Eros” y “Tánatos”, establecen complejos vínculos en la dinámica entre amor-ausencia presente en la novela, en la angustia existencial que se transforma en dolor físico o en la predilección de los personajes por lugares lúgubres vinculados con la muerte, como el interés de Liana de descansar en el cementerio: “¡Yo quisiera descansar por última vez en un cementerio así! -confiesa Liana. El cementerio presenta ese aspecto humilde, ese ambiente de paz que tienen los camposantos de los pueblos” (Padrón, 1972:107).

El amor es angustia e incertidumbre, y en ocasiones es preferible el olvido, para no experimentar esa desazón que surge en esa dialéctica aproximamiento-alejamiento, que sería muy similar a la dialéctica amor y muerte: “El destino me obliga a separarme de ti, pero a pesar de todo tu amor vuelve más robusto que antes” (Padrón, 1972:115).

3. Consideraciones finales.

Julián Padrón en su novela *Primavera Nocturna*, experimenta con el tiempo y se aproxima a una metamorfosis de la temporalidad, que implicaría una ruptura con el tiempo lineal y la progresividad temporal, que se vincula con un tiempo imaginario que es el resultado de la actividad de la escritura. Parece develar uno de los secretos de la escritura del siglo XX que es la temporalidad, que implica una ruptura, no sólo con la tradición literaria venezolana sino latinoamericana, y se aproximará a una subjetividad del tiempo, a un tiempo de

la existencia muy vinculado no sólo a un inconsciente personal sino colectivo, que sería una innovación en la literatura nacional, como consecuencia de la renovación y ruptura que se produjo en la literatura con las obras de Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann.

El autor renuncia a una concepción tradicional de la narración, de un personaje protagonista, cuya dinámica depende de un narrador omnisciente, y se aproximaría a su subjetividad, a su dinámica interior, como en los personajes de Bernardo Montes y Liana, quienes transmiten sus voces, y trascienden el paternalismo del narrador omnisciente.

En la transición de la novela del siglo XIX al siglo XX, se produce un cambio en la concepción del personaje como entidad pasiva y la novela del siglo XX sistematizará lo que era un recurso accidental en la novela del siglo XIX, y se comienza a expresar a través de los personajes, sensaciones y pensamientos.

En Venezuela se producirá una renovación en la literatura como consecuencia de la influencia de la vanguardia, y a pesar de cambios importantes en la poesía, la narrativa impresionaba todavía estar limitada a

un canon tradicional de la literatura, con excepciones como *Ifigenia* de Teresa de la Parra, que presenta la situación conflictiva de la mujer latinoamericana y venezolana a comienzos del siglo XX en una sociedad conservadora y tradicional.

Primavera Nocturna se aproxima a una nueva concepción de la novela caracterizada por un énfasis en la dinámica existencial del personaje, en sus pensamientos y sensaciones, e incorpora el monólogo a manera de diario que permitiría la posibilidad de aproximarse al sentimiento amoroso desde la visión de los dos personajes, Bernardo Montes y Liana. Padrón logra conformar una magistral obra en la literatura venezolana y latinoamericana, a través de la dinámica existencial de dos personajes, sus expectativas y frustraciones vinculadas con el sentimiento amoroso, y es una novela que trascendería la simple categorización que le otorgó la crítica literaria en su momento como una “novela de amor”, sino que se trata de una obra que incorpora el énfasis en la subjetividad y el pensamiento, el monólogo interior a manera de diario, y una dialéctica simbólica a través de los conflictos entre “Eros” y “Tánatos”.

Referencias bibliográficas

- Barrera Linares, Luis (2003). “La novela experimental en la literatura venezolana contemporánea”. En: *Literatura venezolana hoy*. Karl Kohut, compilador. Segunda edición. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Belrose, Maurice (1998). *Aproximación a la novelística de Julián Padrón*. Caracas: Ediciones La casa de bello, Colección Zona Tórrida.

- Bohórquez, Douglas (2007). *Del costumbrismo a la vanguardia. La narrativa entre dos siglos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Grof, Stanislav. (1992). *Emergencia espiritual: comprensión de la crisis evolutiva*. En: *Emergencia espiritual*. Stanislav Grof y Christina Grof (compiladores). Buenos Aires: Editorial Planeta
- Liscano, Juan. (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Editorial Alfadil
- Mélich Orsini, José. (2006). “Primavera Nocturna”. *Revista Nacional de Cultura*, Año LXVIII N° 334, 83-86.
- Padrón, Julián. (1972). *Primavera nocturna*. Caracas: Monte Ávila editores.
- Paz Castillo, Fernando. (1994). *Obras completas. Los del Veintiocho*. Tomo VI Caracas: Editorial “La Casa de Bello”.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº75 Julio-Diciembre 2017

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en Diciembre de 2017, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve