



Bajo el signo de la decadencia
(Un estudio del primer momento de la
escritura de Rómulo Gallegos)

Rafael Fauquié

Resumen: En las clases dominantes de esa Venezuela convulsionada se instauró la visión de la nación “condenada”, del país “decadente” incapaz de hallar por cuenta propia los mecanismos que pudiesen rescatarlo de su propia destrucción. El pesimismo entre los sectores pensantes terminó por convertirse en código o estereotipo: el país repudiable, la nación en la que se había entronizado la “decadencia”. Y la escritura novelesca de Gallegos puede verse como un esfuerzo por aludir a ese espacio que necesitaba, y que sigue necesitando, de imágenes en las cuales reconocerse.

Palabras clave: Romulo Gallegos, narrativa venezolana, decadencia

Una novela es, por sobre todo, la construcción de un mundo: personajes, trama, escenarios, al servicio de un universo que, entre otras cosas, revela la percepción que el novelista posee de su realidad. Acto interpretativo en el que están presentes diversas mediaciones: la propia fantasía del novelista, sus deseos e incertidumbres, sus comprensiones, sus ideas y principios, sus temores... Todo convertido en forma estética. En otros términos: los sentimientos, visiones y principios transformados en imagen novelesca. Es ése el sentido del célebre comentario de Gyorg Lukacs: "La ética del novelista se convierte en el problema estético de la novela".

Todo esto apoya el hecho de que una novela pueda resultar históricamente ilustrativa. Que lo literario “significa”; esto es: hay todo un sustrato de tiempo humano que aparece ante los ojos del lector a través de las palabras del novelista. De igual manera, las novelas, al menos las que son realmente representativas, contribuyen a conformar una tradición, a ser parte de ese interminable y continuo proceso de códigos culturales que genera toda sociedad. Las novelas anteriores a cada nueva novela son, de muchas maneras, el punto de partida de ésta. Apoyado sobre una tradición literaria preexistente, el novelista escribe. Por más individual o por más original que sea su creación, ésta expresará, en muchos sentidos, la visión del mundo y los valores de los grupos con los que se identifica el novelista. El filósofo Lucien Goldmann sostiene que la obra literaria no pertenece nunca del todo a un solo autor; porque ella, a la larga, es expresión también de una conciencia colectiva:

"Un escritor se convierte en expresión de la conciencia colectiva (...) en la medida en que la estructura que él exprese no es particular a su autor sino también a los diferentes miembros que constituyen el grupo social".

[1]

Lo novelesco es, pues, un válido espacio para la comprensión del tiempo humano. Claro está que las buenas obras literarias logran trascender su muy precisa circunstancia; pero, en todo caso, ellas comienzan a establecer su vigor propio en la manera como logren encarnar el espíritu del tiempo que las rodea.

El signo esencial de la recién independizada Venezuela, un signo proyectado, además, por casi un siglo de historia nacional, es el de la violencia y la inestabilidad. Después de la lucha emancipadora, con el inicio de su vida independiente, llegó para Venezuela el largo momento del caudillo militar, del guerrero afortunado heredero del caos y la destrucción dejados por una terriblemente devastadora lucha que sumió al país en el atraso y la pobreza. Por casi un siglo, Venezuela hubo de conocer todo tipo de revoluciones y rebeliones, de asonadas y montoneras, de alzamientos y pronunciamientos: trágica realidad de un país que, en muchos aspectos, parecía empeñado en destruirse a sí mismo. Guerras entre conservadores y liberales, guerras entre centralistas y federalistas, y, desde luego, guerras entre los diversos caudillos regionales que aparecían desde todos los rincones del país, terminaron por agotar a la nación, diezmando a su población y mermando dramáticamente su economía. A lo

largo y ancho de la geografía venezolana se multiplican los alzamientos en contra del poder central o regional. “Venezuela es como un cuero seco, si pisas en una esquina se levantan las otras”, dijo en alguna oportunidad Antonio Guzmán Blanco, uno de los caudillos más exitosos de nuestro siglo XIX. El historiador Salcedo Bastardo cuenta, entre 1830 y 1935, más de trescientas cincuenta y cuatro revoluciones y alzamientos en el país.

Sólo la fuerza del guerrero triunfante que, gracias a su astucia y valentía llega al poder, se convierte en opción de autoridad y, por consiguiente, de orden. No existen a todo lo largo del siglo XIX venezolano, exitosos ensayos de gobiernos genuinamente civiles. Gobernar a Venezuela no era sino asunto de individualidades, de jefes. “Liberales” o “conservadores” parecieron ser siempre rótulos vacíos que muy poco o nada significan. Por un lado, los conservadores fueron: “paecistas”, “tovaristas”, “vargueros”; por el otro, los liberales fueron: “guzmancistas”, “monagueros”, “zamoranos”... La máxima expresión de la insustancialidad de los rótulos políticos de la Venezuela del siglo XIX la constituye la muy célebre declaración de Antonio Leocadio Guzmán:

"No sé de donde se han sacado que el pueblo venezolano le tenga amor a la Federación, cuando no sabe ni lo que esa palabra significa: esa idea salió de mí y de otros que nos dijimos: supuesto que toda revolución necesita bandera, ya que la Convención de Valencia no quiso bautizar la Constitución con el nombre de Federal, invoquemos nosotros esa idea; porque si los contrarios hubieran dicho Federación nosotros hubiéramos dicho Centralismo".

En las clases dominantes de esa Venezuela convulsionada se instauró la visión de la nación “condenada”, del país “decadente” incapaz de hallar por cuenta propia los mecanismos que pudiesen rescatarlo de su propia destrucción. El pesimismo entre los sectores pensantes terminó por convertirse en código o estereotipo: el país repudiable, la nación en la que se había entronizado la “decadencia”.

Cuentos y novelas venezolanos de finales del siglo XIX y de comienzos del XX explotarán hasta el cansancio el tema de la decadencia. La visión de la mayor parte de los escritores es clara y contundente: todo lo que ha sucedido en Venezuela desde el triunfo de la Independencia, no ha sido sino fracaso, deterioro, desmoronamiento. El tema de la decadencia nacional se desarrolla según siempre parecidas perspectivas: la ausencia de valores de los nuevos protagonistas sociales y la debilidad o indignidad de las viejas estirpes. El sentimiento de vivir en un país “condenado” es constante en cuentos, novelas y testimonios. La literatura nacional entroniza la crítica, la desconfianza, la sátira, la desesperación. Confinados a los límites de su escritura, los autores denuncian y condenan desde su imaginación. Sus obras se convierten en catálogos de inacabables censuras.

Peonía (1890) de Romero García, *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo, *Idolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez, *El Cabito* (1908) de Pío Gil, *Vidas oscuras* (1912) de José Rafael Pocaterra, *El hombre de hierro* (1905) y *El hombre de oro* (1914) de Rufino Blanco Fombona: novelas todas de muy objetivos planteamientos: acusar la corrupción y la degradación que se vivía en Venezuela durante el régimen de cualquiera de sus caudillos. La distancia entre la realidad social y la ficción novelesca se acorta en todos estos libros empeñados en acusar y en condenar, de la manera más cruda y directa, un estado de cosas inadmisibles.

Pesimista en altísimo grado, los relatos venezolanos de entresiglos rara vez dejan oír su voz para otra cosa que no sea la interminable denuncia o el lamento constante. Se repiten imprecaciones y condenatorias insertas en muchísimos comentarios narrativos, en numerosos personajes absurdos o grotescos, en escenarios sociales

dibujados con los trazos del más exasperante nihilismo... Es la instauración del repudio como signo, la codificación del desaliento como estereotipo, del malestar como clisé.

En la novela *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, Venezuela es presentada como un espacio donde no sólo el arte sino, incluso, toda forma de convivencia civilizada resulta imposible. Su trama entera está relacionada a esa conclusión de condenación y desesperada ruptura frente al país con que se cierra la novela:

"El artista calumniado, injuriado, humillado, escribió con la sangre de sus ideales heridos, dentro de su propio corazón, por sobre las ruinas de su hogar y sobre las tumbas de sus amores muertos, una palabra irrevocable y fatídica: FINIS PATRIAE".

Para José Rafael Pocaterra, la decadencia venezolana aparece representada en sus cuentos y novelas como una cercanía constante a lo grotesco y lo sórdido. En dos de sus *Cuentos grotescos: El retrato y Familia prócer*, el tema se repite: tras un pasado de dignidad y honor durante los siglos coloniales, los herederos de las viejas familias venezolanas son mostrados como patéticos epígonos de aquella vieja honorabilidad perdida. En *El retrato*, la descendiente de una vieja familia mantuana es una prostituta que se acuesta con sus clientes bajo la mirada del retrato de un viejo y heroico antepasado. La dicotomía prócer heroico y prostituida heredera, señala como un terrible símbolo el itinerario recorrido por la historia venezolana del siglo XIX: "un proceso de evolución muy curioso, muy venezolano". En *Familia prócer* se reitera el argumento: los últimos representantes de la aristocrática familia de los Errazúriz son el emblema mismo del patetismo y la tragedia: Ramón, el hijo mayor, alcoholizado; la hermana, prostituta; la madre de los dos muere horrorizada tras contemplar cómo el hijo, borracho, trata de violar a la hermana... Definitivamente, Pocaterra sabe recargar las tintas. El texto se cierra sobre todas estas imágenes que, en su horror, concluyen la historia de la vieja familia Errazúriz: "¡Qué maldición germinaba en pálidas flores de decadencia sobre las últimas generaciones!".

En la novela *Vidas oscuras*, también de Pocaterra, se describe el enfrentamiento dentro de un país dual. Uno es la Venezuela noble y conservadora, el país trabajador y honesto alejado de la vida política y de todas las miserias que rodean el mundo del poder. El otro es la nación indigna: pusilánime y cobarde, sumisa al capricho de cualquier déspota. Las dos Venezuelas coinciden en la misma familia: los Gárate. Dos hermanos encarnan los extremos de la comparación: el uno es Crisóstomo Gárate, orgulloso y digno; el otro, Juan Antonio, acomodaticio, corrompido por su ambición y deshonorado por su vergonzante adulación al caudillo al cual sirve. Para la novela, el más grotesco de los comportamientos en las viejas familias es su interesada sumisión al gobernante de turno, la degradación del honor familiar a cambio de las migajas que caen de la mesa del poder. El siguiente pasaje es ilustrativo:

(Habla Crisóstomo Gárate):

"Tú y yo somos todo el país: yo el pendejo que trabaja, el que aguanta, el que cree en antiguallas de dignidad, de vergüenza, de honradez, el que mantiene a los zánganos hasta quedar arruinado ... ¡Yo me voy de aquí, a morirme bien lejos... Esta es una gusanera incurable. . . !

Para Pocaterra, y en general para la mayoría de los escritores venezolanos de la época, "decadentes" son todos los signos de la evolución histórica venezolana: los políticos liberales, los militares triunfadores de la Guerra Federal, la nueva burguesía urbana, la ciudad... Caracas, la capital de Venezuela, es condenada por ser el espacio donde habita el caudillo que gobierna el país y, junto a él, todos los áulicos que

medran a su sombra. Todo lo que puede significar el infierno de un mundo pequeño hecho de chismorreos y calumnias, está presente en ese universo ciudadano donde todo se mueve de acuerdo a las miserias del jefe máximo y de su corte. Caracas es, una y otra vez, descrita como un semillero de bajezas en el que pareciera proliferar lo peor, lo más indigno de los comportamientos humanos:

“En Villabrava la gente se dedicaba al cultivo de la política, de las letras, de la abogacía del generalazgo con el mismo ardor y patriotismo que en otros países menos prácticos al de la remolacha y otros frutos más vulgares. Allí no se hacen máquinas pero se fabricaban doctores en un año, no había quien barriese las calles, pero sí quien barriese, como se ha visto, las arcas nacionales; no había una escuela militar, pero se encontraban los militares en las calles por turbas como los perros en Constantinopla”.

Estas líneas de *Todo un pueblo* de Miguel E. Pardo, muestran la representación de Villabrava-Caracas: pueblo con pretensiones de ciudad, espacio agobiado por la pequeñez y la miseria:

"Faltos de esos consoladores placeres que en otras ciudades constituyen la alegría del vivir y distancias de la maldad y la calumnia, los moradores de aquel pueblo sin alicientes para el espíritu y sin sanos regocijos para la inteligencia, vivían en un continuo tejer y destejer enredos, chismes y anécdotas, poniendo en cada reputación una sospecha y en cada sospecha una injuria”.

Todo es ridículo en Villabrava; pero lo peor de ella es haberse convertido en un símbolo de la decadencia nacional. Para Pardo, como de hecho para casi todos los escritores de la época, el país digno se halla muy lejos de los linderos de Villabrava. La Venezuela ajena a la decadencia, la nación “rescatable” es ésa que existe fuera de la ciudad, muy lejos de la directa influencia del poder del caudillo; ésa que se conserva aún en las viejas haciendas de la provincia, todavía apegada a la tradición y al orgullo de viejas herencias. La repetida imagen novelesca es que los dignos herederos de los viejos terratenientes del tiempo colonial no se acercan a la ciudad. La rechazan. Personajes como Crisóstomo Gárate de *Vidas oscuras*, o como el tío Pedro de *Peonía* de Romero García, o como Gonzalo Ruiseñol de *En este país* de Urbaneja Alchelpohl, son ejemplos de esos dignos representantes de los viejos grupos; sectores debilitados y agobiados por las deudas; permanentes víctimas de los nuevos oportunistas: políticos indignos, banqueros usureros, y, sobre todo, del gran culpable de todos los males venezolanos: el caudillo de turno que ocupa la presidencia.

El jefe máximo es siempre descrito como un déspota, un peligroso sinvergüenza que proyecta su ambición, su crueldad y su torpeza sobre toda la sociedad venezolana. Las novelas suelen condenarlo a partir de uno de sus signos más repetidos: su “arribismo”, su oportunismo. Los jefes máximos son, según la versión literaria, “mulatos advenedizos”, analfabetos gañanes; altaneros recién llegados que, con mucho de suerte y empuje, pudieron llegar hasta donde llegaron.

El caudillo es incapaz de gobernar honorablemente y a esa ausencia de honorabilidad se une, según la visión de los escritores, el acatamiento cobarde de todos a la voluntad del tirano, del “Señor Presidente”, del “Jefe Máximo”, del “Esclarecido Ciudadano”. Un acatamiento que ha convertido a la sociedad venezolana en una colectividad de cómplices obsequiosos o de temerosos cobardes, actores de una vida nacional convertida en trágica pantomima. Es esa claudicación colectiva lo que, para casi todos los escritores, resulta menos admisible; acaso el

signo más lamentable de una decadencia nacional de la que nada ni nadie pareciera poder escapar.

Un otro presentido país

Como ya dije, todo texto literario posee sus deudas: con libros anteriores, con los imaginarios que envuelven el tiempo en que es escrito, con visiones convertidas en tradición literaria... En las obras de ficción que Rómulo Gallegos comienza a escribir aparecen muy claras deudas con ciertos códigos impuestos. Pero en un momento determinado, la escritura galleguiana se vuelve contra esos códigos y abre una irrupción de nuevas perspectivas, de diferentes planteamientos. Sin embargo, existía una novela que parecía anunciar algunos de los itinerarios que Gallegos habría de emprender. Me refiero a *En este país*, de Luis Manuel Urbaneja Alchelpohl.

En este país había participado, junto con *Reinaldo Solar*, en un concurso abierto el Ateneo de Buenos Aires en el año de 1913. Ambas novelas obtuvieron un accésit en ese certamen. Urbaneja A. publicaría su libro tres años más tarde, en 1916. De muchos modos, *En este país* inicia un rumbo nuevo en los temas y perspectivas que la literatura criollista había venido desarrollando en Venezuela. Plantea las cosas de otra manera. Invierte viejos argumentos. En ella se comienza por establecer el valor de lo autóctono: un primer paso en la propuesta de que los venezolanos debíamos comenzar a aceptarnos en lo que éramos; descubrírnos más a nosotros mismos en nuestros signos y en la peculiaridad de nuestros itinerarios. En un momento determinado se dice en la novela: "Cada zona hace a su hombre y a sus enfermedades como cada sabana da su pelo y cada comarca el casco del cuadrúpedo que la ha de trajinar. Seres y cosas se hacen a la naturaleza que los circunscribe".

Esa planteada necesidad de autenticidad sugería, como algo absolutamente necesario, un cambio de actitud. No se trata ya tanto de criticar y condenar como de entender y, eventualmente, de aceptar. Aceptarnos los venezolanos en nuestra fisonomía nacional. Aceptarnos en nuestra historia. Aceptarnos en las peculiaridades que nos definen. Para Urbaneja A., la historia de nuestro país es, a fin de cuentas, un itinerario que hemos ido construyendo los propios venezolanos. No hay decadencia ni maldición en ella; como, de hecho, no existe decadencia o maldición en la historia de ningún pueblo. En palabras de Urbaneja: "No hay que tener miedo sino fe. A los pueblos los hacen sus ideas".

Mucho del malestar expresado por la mayor parte de las novelas venezolanas de entresiglos parecería relacionarse al hecho de que la mayoría de los escritores pertenecían a los sectores hegemónicos de la sociedad, y se sentían vulnerados ante eso que percibían como una involución histórica venezolana; natural incomodidad de viejos grupos desplazados por otros nuevos grupos: algo que explicaría la abierta hostilidad de la mayoría de los novelistas a todo lo que significase cambio de esquemas o diferentes protagonismos sociales. Todo lo nuevo: personajes, valores, estilos y comportamientos, es, así, literariamente estigmatizado; declarado inaceptable.

El universo de la ficción no cesa de caricaturizar, por ejemplo, los comportamientos "advenedizos" de los nuevos grupos sociales frente a los comportamientos "distinguidos" de las élites tradicionales. "Querer y no poder" se convierte en uno de los signos más frecuentemente ridiculizados por la trama de cuentos y novelas. El propio Gallegos había escrito un relato, *Los Mengánez*, donde caricaturizaba el propósito de ascensión social de una familia de "nuevos ricos". Ya el título mismo era ilustrativo de la intención del relato: los Mengánez; esto es: los "Don

Nadie". Los rasgos que caracterizaban a la familia eran, principalmente, el mal gusto, la falta de talento y la presunción. Su esfuerzo por moverse dentro de la buena sociedad caraqueña y ascender en ella, concluye en el truncamiento de sus proyectos, algo que se acompaña en el relato con las regocijadas expresiones de la voz narradora:

"Disminuída la clientela, el médico tuvo que mudar la clínica a una casa menos lujosa y más pequeña; el abogado, cansado de perder pleitos defendiéndolos, se dedicó a sentenciarlos, como Juez de Primera Instancia; José Luis perdió su plaza de cronista galante, porque ya sus crónicas se estaban haciendo fastidiosas y nadie las leía, y de este fracaso ni siquiera se salvaron las muchachas. A fuerza de aspirar a maridos ideales, naturalmente extranjeros, porque con razón o sin ella, todos los "jóvenes de aquí les parecían cualquier cosa", se quedaron sin pretendientes y hasta sin amigos. Empezaron a correr a propósito de ellas especies maliciosas: ahora se las encontraba ridículas y se las calificaba de advenedizas. Sus recitos y saraos empezaron a quedarse desiertos".

En la novela *El hombre de oro* de Blanco Fombona, dos de sus más detestables personajes, el periodista Andrés Rata y el general Aquiles Chicharra, son repudiados, principalmente, a causa de la oscuridad de su origen, de su "falta de clase". Ese arribismo es lo que más pareciera indignar a Blanco Fombona, en quien el imperio de una ética inflexible e intransigente se convierte en el motor de todas sus diatribas e improperios en contra de la sociedad venezolana de su tiempo. En *El hombre de oro*, frente a Rata y Chicharra, se oponen los personajes de las hermanas Aqualonga, para Blanco Fombona máximo paradigma de dignidad y "clase":

"Orgullosas las tres, cándidas, ignorantes, no comprendieron nunca la evolución hacia la democracia de la sociedad en que vivían. Se creyeron siempre socialmente lo mejor de lo mejor, dignas por sus abuelos, de representar una supercasta".

Sin embargo, es claro que para Blanco Fombona, ese derecho que otorgaba la distinción de una tradición, podía perderse en cualquier momento. Algo que no cesa de subrayar también Pocaterra con sus frecuentes personajes de aristócratas inmersos en situaciones de degradación absoluta. En la irreconciliable oposición entre la relación de viejos grupos y nuevos grupos, de pasado y presente, de dignidad e indignidad, de honor heredado y arribismo, se prolongan las acusaciones y condenas de Pocaterra y Blanco Fombona. Es aquí donde los planteamientos de *En este país* señalan una ruptura definitiva con esos códigos. No se trata sólo de argumentar que la tradición por sí misma significa muy poco, sino de aceptar, también, que algunos de los cambios ocurridos en el país puedan haber sido positivos. La figura del mestizo "advenedizo", por ejemplo, ya no es vista como un estigma. El deseo o la posibilidad de medrar ya no son entendidos como arribismo, ambición o codicia, sino como una legítima esperanza de quien nada tiene y de quien se propone prosperar en la medida de sus posibilidades. Es el caso, por ejemplo, del personaje Paulo Guarimba, mestizo peón de una hacienda, en quien encarna toda la vitalidad del valor y de la justa ambición de un noble individuo:

"Este era un hombre simple y basto, pero un hombre. En aquella alma (...) no había cabida para las mil pequeñeces de la turba de casaca y guantes blancos. ¡Si aquellos seres eran hasta ridículos, las casacas, en sus cuerpos desgarbados y enclenques, lucían desairadamente! Bien hacía Josefina en asirse a Paulo; la sutil, la graciosa y espiritual Josefina ganaba al injertar, al unir su vieja savia gestada, podrida, con el vigor y la salud que representaba aquel hombre heroico, bondadoso y bárbaro".

En este país plantea que el mestizo ha perdido su calificación de “advenedizo usurpador”; que su falta de tradición ya no es lastre sino potencial; y que su acción, abierta a un porvenir construido a la medida de sus sueños, permite suponer la desaparición de viejos estereotipos carentes ya de sentido. Todo esto está relacionado a una clara propuesta de Urbaneja A.: los protagonismos sociales deben poseer una vital correspondencia con el tiempo que los genera. Concluido ese tiempo, terminadas sus circunstancias originarias, los principios y las referencias deben modificarse.

El camino que inicia Urbaneja A. lo continuará Gallegos hacia nuevos derroteros. Los “hallazgos” de *En este país*: el mestizaje como punto de partida, las nuevas condiciones sociales de Venezuela como generadoras de nuevos protagonistas y valores, habían sido el primer paso. Era, de muchos modos, el despertar de una actitud diferente: la de la aceptación de lo propio, la de la comprensión del presente histórico venezolano. A partir de allí, Gallegos irá más lejos: hasta proponer una especie de simbología de nuestra esencia nacional.

En 1919 Gallegos publica *Pataruco*, un cuento en el que llaman la atención dos cosas: la inspiración de la anécdota y el desenlace de ésta. La trama es muy sencilla: el héroe del relato, Pedro Carlos, es hijo de un famoso arpista popular: Pataruco. Tras largos largos años dedicados al estudio de la música clásica en los mejores conservatorios, Pedro Carlos fracasa al tratar de componer música “culto”. Su esfuerzo se revela como algo inconsistente, sin asideros genuinos con su propia habilidad musical legada por su padre:

"La música de Pedro Carlos era un conglomerado de reminiscencias de los grandes maestros, mezcladas y fundidas con extravagancias de pésimo gusto que, pretendiendo dar la nota típica del colorido local sólo daban la impresión de una mascarada de negros disfrazados de príncipes blondos".

Tras el fracaso, será el abandono de su arte; una decisión que se prolongará por varios años. Pero un día, al escuchar a un grupo de músicos populares tocar un joropo, Pedro Carlos toma él mismo el arpa y descubre que es capaz de improvisar con la misma fuerza y habilidad que poseía su padre, el Pataruco; que existen en él innegables dotes musicales capaces de reunir lo culto junto a lo popular, y crear, así, un nuevo tipo de música: bella, genuina, vigorosa, original:

"Era una música extraña, pero propia, auténtica, que tenía del paisaje la llameante desolación y de la raza la rabiosa nostalgia del africano que vino en el barco negrero y la melancólica tristeza del indio que vio caer su tierra bajo el imperio invasor".

La belleza del arte de Pedro Carlos consiste en expresar la esencia de su tierra, la autenticidad de ésta. El relato establece, perentoria, una proposición: la necesaria afirmación del artista en una obra que logre reflejar la realidad que lo circunda. El desenlace de *Pataruco* propone el encuentro de Pedro Carlos consigo mismo a través de esa música original que él ha sido capaz de crear. Se percibe en este breve relato a un futuro Gallegos hacedor de mundos míticos erigidos sobre la irresistible fuerza de la naturaleza y sobre la férrea voluntad de los personajes que a ella se enfrentan. Quizá sea en *Pataruco* donde Gallegos comenzó a asumirse, también, un poco a la manera de Pedro Carlos, transitando todavía inseguro por sobre descubrimientos nuevos, en busca de un arte que lograra plasmar la esencia de su entorno. Algo que pareciera haber empezado a cobrar cuerpo en la afirmación expresada hacia el final de *La trepadora*:

"-¡Guanipa! Sabe a tierra nuestra, con ese sabor áspero de fruta silvestre (...) Evoca, también, la melancolía del salvaje desierto, el

lamento de la tierra deshabitada que gime en la voz del viento, sobre el arenal ardiente por donde corren, silenciosos, anchos ríos de transparentes aguas inútiles".

Conclusiones

En un momento dado, la venezolanidad pareciera haber comenzado a erigirse en modelo inspirador de las novelas de Rómulo Gallegos. Venezolanidad encarnada en signos como la acción individual abierta al porvenir, la valorización de lo popular, la confianza en futuros tiempos no lastrados por viejos prejuicios, la fuerza avasallante de nuestros paisajes, la originalidad de ciertos trazos culturales.

Del terrible pesimismo de *Reinaldo Solar*, deudor de la tradición del "país condenado" y del imaginario de la "decadencia" nacional, Gallegos lentamente avanza hacia rumbos diferentes, algunos de ellos expresados en el esperanzador desenlace de *La trepadora*. Algo seguramente relacionado con ciertas transformaciones que comenzaban a percibirse en la Venezuela de la segunda década del siglo XX. Fueron los años de un importantísimo cambio económico: la aparición de una riqueza petrolera que nadie hubiera podido presagiar. Una riqueza que anunciaba que muchas cosas en Venezuela no volverían a ser lo que ellas habían sido por mucho tiempo. Se presente, desde luego, que, junto a los cambios económicos, llegarán, también, fundamentales cambios sociales y políticos.

El gomecismo como régimen ya plenamente instaurado en Venezuela, es para Gallegos absolutamente aborrecible: una continuidad del caudillismo por tanto tiempo repetido en nuestro país, pero percibe Gallegos que bajo el régimen de Gómez se han ido produciendo nuevas situaciones que harán posible un nuevo país; y que, una vez que termine para siempre la hora histórica del caudillismo, será posible una Venezuela diferente. Ése había sido el mensaje de *El forastero* en su primera versión; pero no bastaba sólo con que el mal desapareciese, tenían que producirse, también, las circunstancias que transformarían las cosas para siempre. Y es quizá ése el sentido de los comentarios que Gallegos hace a Paz Castillo cuando le envía el manuscrito de *La trepadora*:

"Yo no he querido hacer en *La trepadora* un planteamiento de lucha de clases sociales, con partido tomado, sino una pintura de formación de pueblos que puede realizarse con alegría si se procura con bondad".

Esa percepción de una "formación de pueblos" que Gallegos tiene plena conciencia de vivir es la que apunta hacia la encrucijada de tiempos que plantea *La trepadora*: pasado, presente y futuro; encuentro entre tradición y porvenir: chocando pero, a la vez, integrándose, forzados a convivir en una nueva realidad que imponen las inevitables fusiones sociales. Gallegos intuye que los tiempos nuevos precisan de mitos nuevos. Mitos que él entresacará de nuestra propia especificidad cultural, también de nuestros espacios y paisajes. Es allí donde habría que situar esos hallazgos iniciales que son *Pataruco* o *La trepadora*: símbolos literarios de un nuevo tiempo presentido.

"Creo que ya es tiempo de amar y confiar un poco": en esas palabras de Gallegos encarna todo un sentido de reconciliación nacional. Él mismo ha ido acercándose a Venezuela, la ha ido conociendo. Desde su propio idealismo ha aprendido que es posible, y más aún: necesario, creer en un porvenir mejor para ella. Es interesante que sus convicciones optimistas y esperanzadoras, expresadas en el artículo *Necesidad de valores culturales* en el año de 1912, deban esperar trece años para ser volcadas

ficcionalmente en la trama de *La trepadora*. En *Necesidad de valores culturales* Gallegos había expresado su confianza en la ilimitada capacidad de ciertos individuos capaces de enfrentarse a su entorno, capaces de descubrir en sí mismos la fuerza y el potencial para reiniciar el tiempo. La naturaleza, el paisaje no podrían sino plegarse a esa voluntad. También, desde luego, la historia; principalmente ella.

Del pesimismo al optimismo, del viejo desaliento de *Reinaldo Solar* a la nueva esperanza de *La trepadora*: esa relación construye, en particular dialéctica, muchos de los significados del primer momento de la escritura galleguiana. Es, por lo demás, una relación que nunca llega a concluir del todo. Novelas posteriores seguirán conjugando dudas y asertos, incertidumbres y certezas, esperanzas y desalientos. Después de *La trepadora* será *Doña Bárbara*: inicio de un nuevo itinerario: el de la magnificación de la naturaleza, continuidad de una escritura que, partiendo de redescubiertos mitos, apoya en la simbolización de la naturaleza y en la épica aventura de los hombres que se enfrentan a ella, nuevos hitos creadores. Junto con *Cantaclaro* y *Canaima*, *Doña Bárbara* constituye esa magnífica tríada de novelas galleguianas encargadas de relatar la aventura del individualismo imponiéndose sobre el paisaje y el tiempo. Santos Luzardo, Florentino Coronado, Marcos Vargas; los llanos en *Cantaclaro* y *Doña Bárbara* y las selvas del sur de Venezuela en *Canaima*: magníficos monumentos literarios impregnados de una nueva adquirida confianza de Gallegos: en el país, en sus gentes. Las respuestas que él ha ido hallando parecieron conducirlo hacia un argumento que se impone por sobre cualquier otro: la afirmación del individualismo, la fe en la indetenible fuerza de la voluntad de ciertos actores humanos cambiando el tiempo, rehaciéndolo.

Rehacer el tiempo, reiniciar la historia: el gran mito, la gran ilusión del pueblo venezolano; también su gran engaño. Es algo que forma parte de nuestras más hondas y, a la vez, nuestras más oscuras mitologías. Está escrito en las páginas del más remoto pasado nacional, desde nuestros primeros pasos colectivos. ¡Reiniciar el tiempo! A la vez, máxima esperanza y, también, máxima desolación; nuestro más bello sueño y nuestra más demoledora vulnerabilidad. Debemos ser uno de los pueblos del mundo con menos interés ante el tiempo creado, ante las tradiciones instauradas por nuestros itinerarios. Debemos ser, también, una de las naciones que más frecuentemente se ha propuesto la fantasía de recomenzar el tiempo en la voluntad de algunos inspirados hacedores. Es algo que, por un lado, pareciera haber sido siempre motivador, ilusionante; pero, por otra parte, es un impulso que ha terminado por despojarnos de algo que, al igual que todos los pueblos del mundo, también necesitamos: una tradición que nos cobije; un pasado comprensible hecho de continuidades, de sumas, de incorporaciones.

¡Reiniciar el tiempo: a la vez, el cénit y el nadir de las ilusiones y de los proyectos nacionales! Lo mejor y lo peor; lo más inspirador y, a la vez, lo más desvanecedor; lo constructivo y, también, lo destructivo. Nada pareciera identificar más las actitudes venezolanas ante el tiempo que esa extraña imagería de épocas moldeables en las manos de unas pocas voluntades; rareza que postula que un solo individuo, voluntarioso o idealista, iluminado o simplemente caprichoso, si realmente se lo propone, logrará rehacer la historia en su sola voluntad. En realidad, es una fantasía que pareciera habernos acompañado por siempre, desde los lejanos días de la Conquista en los que un puñado de expedicionarios, aventureros fundadores de ciudades e iniciadores de linajes, creyeron que era posible construir un mundo a su medida. Desde entonces pareciéramos seguir repitiendo esa visión. No cambiamos: seguimos soñando imposibles, dibujando quimeras. No nos arredra el absurdo o despropósito de tales proyectos. Seguimos creyendo en ellos y convirtiéndolos en parte esencial de nuestros imaginarios. Es, quizá, el precio que los venezolanos hemos debido pagar por pertenecer al espacio de lo que Gallegos llamó alguna vez “las tierras de Dios”.

Venezuela: tierra de silencios y de muchos vacíos; realidad tremenda e inconclusa; lugar de ausencias que exige ser cubierto de nombres, expresado. Y la escritura novelesca de Gallegos puede verse como un esfuerzo por aludir a ese espacio que necesitaba, y que sigue necesitando, de imágenes en las cuales reconocerse. Espacio las “tierras de Dios”, en las que, como dijo alguna vez Gallegos, “aún circula el soplo creador”.

Notas:

- [1] L. GOLDMANN: *Sciences humaines et philosophie*, Paris, ed. Denoël/Gonthier, 1973 p. 135.

© Rafael Fauquié2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario