

# *Dos escritos programáticos de la vanguardia en Venezuela*

Patrizia Spinato

*C.N.R. - Centro per lo Studio delle letterature e delle culture delle Aree Emergenti -  
Università di Milano*

La segunda década del siglo XX revistió especial importancia para las letras hispanoamericanas puesto que consiguió descargarse de la retórica modernista y poner las bases para una escisión con el pasado reciente: se quiso de este modo renovar las expresiones artísticas institucionalizadas y, por supuesto, mejorarlas. Incluso los artistas americanos manifestaron la necesidad de superar las categorías éticas, estéticas y gnoseológicas tradicionales con acciones provocadoras. Como observa Verani, sobre todo la poesía de este período desconcertó al público por la voluntad constructiva que suplantó al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo, y por la ambición de renovar el lenguaje y los fines de la poesía tradicional<sup>(1)</sup>.

Aunque aparecieron de manera absolutamente autónoma y original en los diferentes países, los ecos de las vanguardias se manifestaron en América entre 1916 y 1935 y tuvieron su apogeo aproximadamente en 1922<sup>(2)</sup>. Cada realidad nacional absorbió y elaboró diferentemente y con ritmos específicos los fermentos europeos y americanos que así se diversificaron y adquirieron una fisonomía propia: en general se trató de movimientos programáticos, difícilmente homogéneos, exceptuando la típica actitud de rechazo y la frecuente politicización que caracterizaban su ideología global<sup>(3)</sup>.

Las inquietudes intelectuales de los estudiantes venezolanos de los primeros treinta años del siglo inicialmente llevaron a la formación de grupos culturales [280] espontáneos, como el que con mucho entusiasmo se reunía en Caracas, en una cervecería en frente de la plaza Bolívar, alrededor de Alfredo Arvelo-Larriva, Jacinto Fombona Pachano, Andrés Eloy Blanco, José Antonio Ramos Sucre y otros intelectuales prestigiosos para informarse de las novedades literarias.

Otro centro de agregación de la capital estuvo ubicado en las piezas de la Tipografía Vargas, gracias al mecenazgo del propietario, Juan de Guruceaga: aquí confluían, en los fines de semana, intelectuales de diferentes generaciones y opuestas tendencias, como Guillermo Meneses, Enrique Bernardo Núñez, Rómulo Gallegos, para hablar de actualidad y de literatura. Entre los más jóvenes se encontraba Arturo Uslar Pietri, que así comenta su incipiente actividad intelectual<sup>(4)</sup>:

La Tipografía [...] Servía de ateneo, de club, de cueva de conspiradores, de mentidero literario y político, y de facultad de letras. Hacia el final de la mañana iban llegando a su acogedor recibo, entre el ruido de las prensas y los linotipos y el ajetreo de los tipógrafos, numerosos escritores y artistas.

Guruceaga nos acogía y nos alentaba. Su revista *Elite* nos servía de instrumento de difusión. Por entonces la dirigía aquel personaje singular y truculento, violento, generoso y apasionado que fue Raúl Carrasquel y Valverde. Al fondo estaba la redacción de la revista *Caricaturas* de Rafael Rivero y Alejandro Alfonso Larrain (Alfa), adonde íbamos con frecuencia [...] a inventar leyendas para las caricaturas que a todo vapor producían los dos apresurados humoristas<sup>(5)</sup>.

Empezó a concretarse incluso el torrente cultural representado por las revoluciones vanguardistas, con los movimientos dadaísta, imaginista, expresionista, ultraísta, surrealista, etc. En realidad, los fermentos innovadores habían empezado a manifestarse desde 1909, con la publicación del artículo anónimo *El Futurismo de Marinetti*<sup>(6)</sup>. Sin embargo las reacciones literarias de ruptura con la tradición académica tardaron en seguir el ejemplo de las artes plásticas: parece casi como si se esperara la gradual formación de la nueva sensibilidad cultural, en Venezuela como en Europa necesariamente sujeta a las transformaciones económicas y políticas. De la publicación del manifiesto de *Le Figaro* a la nota de *El Cojo Ilustrado* corrieron solamente tres meses; por eso, aun reconociendo la relativa facilidad con la que llegaban las noticias<sup>(7)</sup>, hay que tomar [281] en cuenta el talante crítico mostrado por unos años de parte de los intelectuales del país con respecto a las nuevas tendencias europeas. Las escasas alusiones eran irónicas y despectivas: Jesús Semprum los rechazó de las páginas del semanario satírico *Fantoches*, y hasta Gallegos, apreciado y respetado por los vanguardistas, inicialmente manifestó su reluctancia por la poética de las nuevas tendencias.

Perteneciente histórica y culturalmente a la primera posguerra, en concomitancia con las manifestaciones de la vanguardia europea, los nuevos escritores se identificaron comúnmente como «Generación de 1928», según una determinación cronológica de su agrupación, o «Generación de vanguardia», considerando las innovaciones programáticas que representaron. En efecto, inclusive a Venezuela llegaron los ecos de las inquietudes sociales y políticas que revolvieron el orden europeo después del primer conflicto, los fermentos de las revoluciones mexicana y rusa, y dieron nuevos impulsos estéticos y filosóficos. Los literatos, en su ansiosa búsqueda de novedades, se inclinaron otra vez a rechazar la evasión, a liberarse de los elementos culturales y tradicionales de origen psicológico y social, prefiriendo aquéllas que, en su opinión, podían considerarse como las auténticas responsabilidades del escritor, como la evocación lírica de la historia nacional o el problema de la originalidad del arte americano, sobre todo con respecto a Europa. En otoño de 1928, por ejemplo, una agrupación de jóvenes intelectuales cubanos puso en circulación un cuestionario bajo la pregunta: «¿Qué debe ser el arte americano?». El evento documenta la existencia efectiva y generalizada de este tipo de inquietudes espirituales en los artistas del nuevo continente:

1ª. - ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?

2ª. - ¿Cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo?

3ª. - ¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América?

4ª. - ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?<sup>(8)</sup>.

Aunque no tuvo una finalidad exclusivamente política, la nueva literatura venezolana tropezó muy pronto con los límites impuestos por el régimen dictatorial vigente; los líderes del movimiento, estudiantes de la Universidad Central de Caracas, se dieron cuenta de que Juan Vicente Gómez tenía responsabilidades no solamente políticas, sino también económicas y sociales: reunidos en la *Federación de Estudiantes de Venezuela*

(FEV) -fundada en 1918 y reconstituida [282] en 1927-, lucharon en favor de la democracia, de la economía nacional, de la justicia social. En febrero de 1928 se verificó el primer desafío al régimen cuando los estudiantes, aprovechando el carnaval, empezaron a prorrumpir en invectivas políticas y a alabar a la libertad<sup>(9)</sup>:

Bajo una inofensiva apariencia de fiesta de carnaval, engalanada de carrozas, desfiles y discursos, entre los cuales destacó sobremanera uno de Jóvito Villalba ante el Panteón Nacional, comenzaron los festejos de la «Semana del Estudiante». Vinieron después los poemas de Pío Tamayo a la Reina Beatriz I y las vibrantes palabras de Joaquín Gabaldón Márquez y Rómulo Betancourt<sup>(10)</sup>.

Sin embargo, las reiteradas alusiones a la libertad provocaron la reacción del gobierno, que respondió con el encarcelamiento de los jefes del movimiento en el Cuartel El Cuño. Esto produjo una huelga estudiantil a nivel nacional y una imponente manifestación popular de protesta en la capital, que consiguió la liberación de Betancourt, Villalba, Tamayo, Guillermo Prince Lara y otros. La continuación del movimiento opositor a través de la conspiración militar desencadenó la represión policial: se dispersó a la muchedumbre con las armas, se cerraron las universidades y se condujeron los estudiantes a la Cárcel de La Rotunda y al Castillo de Puerto Cabello, donde fueron sometidos a trabajos forzados en las carreteras.

Por lo menos hasta este punto, la Generación del 28 reveló cierta uniformidad no tanto a nivel ideológico, como en los planteamientos políticos: casi todos se percataron de la necesidad de oponerse al gobierno de Gómez y, además, percibieron la amenaza del imperialismo para un equilibrado desarrollo del país. Los límites de la censura no desmoralizaron a los jóvenes artistas venezolanos que, en la mayoría de los casos, completaron su formación en la clandestinidad<sup>(11)</sup> y reflejaron sus preocupaciones políticas, filosóficas y literarias en forma diferente en su producción<sup>(12)</sup>: algunos de ellos, por el abierto tono anti-dictatorial, se vieron obligados al exilio; otros, más prudentes, atenuaron [283] sus voces de protesta, logrando de este modo convivir con el régimen. La diáspora de los dirigentes aceleró el proceso de su diferenciación ideológica; Domingo Miliani pone de relieve la sustancial incoherencia de una generación que, por sus ideas y actitudes heterogéneas, determinó la confusión política actual: «En lo literario, como en lo ideológico, 1928 congregó visiones muy distintas. En lo político, engendraron los partidos del *status* actual»<sup>(13)</sup>.

A los vanguardistas, en efecto, les faltó un líder carismático que diera cohesión al grupo y a los estilos expresivos, y las revistas que soportaban el movimiento no tuvieron suficiente poder de difusión. Como subrayó Jorge Mañach en un artículo aparecido el 25 de marzo de 1927 en la *Revista de avance*, resulta fundamental que los primeros, fáciles entusiasmos de un grupo con respecto a un mito inconcreto se fijaran sucesivamente en conceptos claros, en precisos convencimientos, para que un movimiento innovador no dispersase sus fuerzas creativas. Una vez proclamada la ruptura con las academias, escribía, «ya no es posible tolerar más la vaguedad inicial de doctrina. Vaguedad; es decir, puras negaciones o simples sugerencias positivas. El ISMO es un compromiso múltiple que exige su credo diáfano: una responsabilidad a la cual le urge precisar sus condiciones»<sup>(14)</sup>.

Mientras realismo y criollismo culminaron como contrapartidas del cosmopolitismo modernista, en general las vanguardias trataron de incorporar la especificidad venezolana en un contexto universal, basándose en lo que había decretado Guillermo de

Torre en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, en 1925. Sin embargo, la pobreza cultural del país no facilitó un intento real de renovación. Recuerda Usler Pietri, que figuró entre los ideólogos de la vanguardia:

Aquí no llegaba ninguna de las revistas del surrealismo francés. No llegaron jamás. Llegaban tipos de revistas un poco mundanas como *La ilustración francesa*. La primera noticia que nos llegó a nosotros sobre lo que estaba pasando en las literaturas del mundo fue el libro de Guillermo de Torre. Ese libro fue para nosotros una revelación. Porque coincidía con nuestro deseo de hacer otra cosa. Aquí las novedades literarias más grandes que llegaban eran unos cuentos de Paul Morand [...] Alguna vez llegaba una de las revistas vanguardistas sudamericanas. Allí leíamos algunos ejemplos o modelos de una nueva forma de poesía<sup>(15)</sup>.

Las influencias procedieron directamente de Europa: se leyeron con avidez, pero a menudo de manera superficial y desordenada, los realistas rusos publicados por Espasa Calpe, los españoles de la generación del 98, sobre todo Guillermo [284] de Torre, Unamuno, Ortega y Gasset y Azorín. Las tertulias literarias representaron la ocasión más inmediata para intercambiarse los últimos números de *Cruz y Raya*, la *Gaceta literaria*, *Literaturas europeas de vanguardia*, la *Revista de Occidente*, *Mediodía*, *Revista de Indias*, *Litoral*. Las revistas del movimiento vanguardista de la capital, como *Elite* (1925-1932) y *válvula* (1928), contenían textos de ruptura que podían ser considerados proclamas de las nuevas generaciones y recogían lo mejor de la producción breve de esos escritores, acomodados por el deseo de renovar las categorías literarias oficiales.

Ramos Sucre, por fecha de nacimiento, debería incluirse en el grupo de la generación anterior<sup>(16)</sup>. Sin embargo, nada lo acomodaba con esos escritores, tanto por la diferente formación, como por los resultados artísticos. Colaboró con un texto de corte clásico en la redacción de *válvula*, pero existen unos escritos suyos, que pueden considerarse auténticas proclamas de las nuevas inquietudes intelectuales venezolanas.

Posteriormente reunidos bajo el título de *Granizada*, estos textos salieron a lo largo de cuatro años en las revistas caraqueñas *Elite* y *La Universidad*, en particular entre el 10 de Octubre de 1925 y el 7 de septiembre de 1929. Ramos Sucre, a través de la larga lista de aforismos, proponía un concepto general de la vida fundamentalmente anticonformista, en el intento de extirpar los lugares comunes y focalizar la atención en todos los aspectos que el hábito vacía por completo de contenidos. El aforismo, texto breve y doctrinal, a menudo con un matiz provocador, resultó particularmente apto para expresar la actitud de rechazo y de ruptura típica de toda vanguardia; en particular, al poeta venezolano le sirvió para condensar su escéptica visión de la vida. En efecto, este género literario, que conjuga especulación filosófica y función poética, se sirve del corte lúdico, los procedimientos retóricos, la parodia, las referencias, las oposiciones y las contradicciones, el humorismo, las inversiones de términos, para lograr precisos efectos irónicos, que el destinatario del texto percibe gracias a cierto grado de connivencia cultural<sup>(17)</sup>.

En las expresiones de Ramos Sucre predominaba un tono de desconfianza y de amargura, con evidentes ecos senequianos, leopardianos y nietzscheanos por el pesimismo con el cual juzgaba la existencia<sup>(18)</sup>

: «La vida es un despilfarro. [285] / La vida es una afrenta; el organismo es una red de emuntorios. / Vivir e s morirse»<sup>(19)</sup>. Se quejaba de la falta de acreditados puntos de referencia, sin embargo él mismo no se animó a hacer ninguna propuesta constructiva:

La ignorancia nos lleva derecho al escepticismo, que es la actitud más tolerante de nuestra mente.

[...]

Las reputaciones impedirían el progreso si no existieran los murmuradores.

[...]

Los modales sirven para disimular la mala educación. La urbanidad consiste en el buen humor. [...]

La incertidumbre es la ley del universo.<sup>(20)</sup>

Como ya hizo Filippo Tommaso Marinetti en su manifiesto del futurismo, en *Le Figaro* del 20 de febrero de 1909, Ramos Sucre se arrojó en contra del moralismo, las vilezas oportunistas y utilitarias. Además, el escritor venezolano tenía hondas motivaciones personales, que te llevaban a arremeter contra esas falsas convenciones sociales que le impedían vivir a su gusto. Siendo nieto de Antonio José de Sucre, prócer de la Independencia<sup>(21)</sup>, según su madre debía actuar dignamente, en conformidad con su nombre y su altura social. Eso vino a ser para él un gran peso, sobre todo a la luz de las desgracias económicas que siguieron<sup>(22)</sup>:

La aristocracia de nacimiento es una autosugestión. Por eso, nadie cree en el linaje de otro.

La democracia es la aristocracia de la capacidad. Los apellidos ilustres son patentes de corso.

El dinero no sirve sino para comprar.

Los burgueses se caracterizan por el miedo de aparecer como burgueses.

[...]

La familia es una escuela de egoísmo antropófago<sup>(23)</sup>.

[...]

La sociedad aprovecha con los grandes hombres menos de lo que pierde con la calamidad de sus descendientes.

Con el machismo volvía el tema de la misoginia de Marinetti, aunque el italiano prefería a la mujer la contemplación de la manufactura industrial, y afloraban un generalizado malestar y alguna que otra contradicción con respecto al problema racial hispanoamericano:

El concubinato merece bien de la República. Ha acelerado la fusión de las razas venezolanas.

En Venezuela no hay ni puede haber conflicto de razas, porque la gente de color aspira a ser blanca.

[...]

El matrimonio es un estado zoológico.

El matrimonio es el camino por el cual dos personas llegan más fácilmente a odiarse y a despreciarse.

El matrimonio: azotes y galeras<sup>(24)</sup>.

Enamorarse es una falta de amor propio.

[...]

Las mujeres se dividen en bellas y feas. Las mujeres son botín de guerra.

[...]

Los clérigos abominan la mujer, agente de la naturaleza herética.

Las señoras son los alguaciles de la burguesía dogmática y panzuda.

[...]

Los hombres deben pagar el privilegio de haber nacido varones<sup>(25)</sup>.

Sin embargo, aún más que los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII<sup>(26)</sup>, y anteriormente a los textos futuristas arriba mencionados, la paradoja y el espíritu de contradicción ya caracterizaron el estilo de los aforistas vieneses<sup>(27)</sup>, cuya obra destacó por su afán de desmistificar las tajantes afirmaciones manifestadas [287] a través de sentencias, máximas, adagios, proverbios, reflexiones, pensamientos y otros aforismos acumulados por la sabiduría popular o por los intelectuales de la tradición moralista. Autores como Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Richard von Schaukal, Karl Heinrich Waggerl, Marie von Ebner-Eschenbach, Robert Musil, Egon Friedell, Elias Canetti rompieron con los textos breves de la producción anterior, bien por el contenido psicológico y moral, bien por las modalidades mismas de la expresión literaria, anunciando la estética del riesgo y la discordancia con respecto a los surrealistas. Numerosos son los puntos de contacto en el artista venezolano, que conocía la lengua y dispuso de muchos textos alemanes en las bibliotecas donde estudió: a falta de elementos objetivos que prueben todas sus lecturas y de este modo demuestren la directa filiación, se puede hablar por lo menos de un fenómeno paralelo. El escaso aprecio por el género femenino, el desprecio por la historia<sup>(28)</sup>, las contradicciones sociales, son características de su producción aforística.

Incluso la *Granizada* de Sucre se opuso radicalmente a una sociedad en crisis: contra las certezas y la buena conciencia común, el aforismo le permitió esquivar un mundo que se percibía en pleno deterioro también en el ámbito literario, sin condenarse a un silencio suicida. Con respecto a Marinetti, el arte no constituía para él un vehículo privilegiado de regeneración humana y, además, faltaban en el texto venezolano cualquier paralelismo entre literatura y política, y la estética de la modernolatría. La exaltación de la tecnología y el delirio innovador de Boccioni, Apollinaire y Marinetti se encontraban, en cambio, en el grito de protesta de Rafael Angarita Arvelo. Sucre trataba las artes y las ciencias de manera mordaz e irreverente:

Leer es un acto de servilismo.

[...]

El derecho y el arte son una enmienda del hombre a la realidad.

[...]

Es buen escritor el que usa expresiones insustituibles.

Los escritores se dividen en aburridos y amenos. Los primeros reciben también el nombre de clásicos.  
<sup>(29)</sup> [288]

Las personas de temperamento clásico elevan el caso a ejemplo y el ejemplo a regla.

Lo único decente que se puede hacer con la historia es falsificarla.

La historia no sirve sino para aumentar el odio entre los hombres.

Hay que desechar la historia, usar con ella el gesto de la criada, que, al amanecer de cualquier día, despide con la escoba el cadáver de un murciélago, sabandija negra, sucia y mal agorera<sup>(30)</sup>.

[...]

Dos médicos no pueden mirarse a la cara sin reírse<sup>(31)</sup>.

[...]

Todo varón debe ignorar y maldecir la literatura. Leerla es una disipación digna, a lo sumo, de las odaliscas mentirosas y de los eunucos perversos del harem.

[...]

La sociología es la torre de Eiffel de la estupidez.

[...]

La literatura siempre merece elogio. Es cuando menos un derivativo; el sujeto que la ejerce podría molestarnos con otra actividad más deplorable.

Nelson Osorio evidencia que, en realidad, es la revista *válvula* la que coordinó la primera acción colectiva con una explícita voluntad vanguardista de ruptura, más allá de los límites estrictamente literarios<sup>(32)</sup>. En ella se reprodujo la fusión marinettiana, y parcialmente surrealista, entre literatura y política: la vanguardia artística vino a coincidir con la protesta contra la dictadura de Gómez.

Si bien el tono general de la vanguardia venezolana se redujo a una protesta formal, a menudo estéril -característica bastante típica de la mayoría de las corrientes vanguardistas-, su proyecto no supuso una vuelta a las condiciones de partida, sino tuvo como consecuencia, según la perspectiva de Peter Bürger, un cambio parcial de la «institución arte»<sup>(33)</sup>. El estilo de los vanguardistas en general resultaba audaz, lleno de metáforas estrafalarias, de imágenes rebuscadas. Pedro Díaz Seijas considera que, examinando las realizaciones estéticas de la generación,

en cada uno de los géneros tradicionales se opera un cambio radical. La prosa de vanguardia se despoja de los oropeles que todavía hacían valer los últimos rezagados del modernismo. Las frases se hinchan de contenido. Se prefiere el adjetivo audaz. El período se acorta. Priva el rotundo punto y seguido. De esta manera en géneros como la novela y el cuento se observan cambios fundamentales, tanto de forma como de contenido, en relación con la obra de escritores de generaciones anteriores<sup>(34)</sup>. [289]

Adquirió significativa importancia incluso el ensayo, que se llenó de la gran cantidad y variedad de ideas que circulaban en este período. Sin embargo, la expresión lírica fue la que presentó la mayoría de las renovaciones, tanto a nivel métrico como a nivel estilístico y de contenido. Luis Rafael Castro, por ejemplo, en *válvula*, expresó la angustia existencial de todo el continente. Sintetiza Millani:

aquella tendencia que despuntaba el año 28 consistió en lograr la expresión trascendente de lo cotidiano universal, como valor opuesto a la monumentalidad de un muralismo parroquiano. Se restauró a la realidad su propia condición de objeto seleccionable y combinable en planos, fragmentable en visiones intuitivas y, en ellas, lograr la revelación del misterio oculto tras los rasgos aparentes del objeto. Fue una manera de escribir [...] que supo guardar una doble distancia: respecto al realismo costumbrista y al sensualismo epidérmico de los modernistas. De aquellas concepciones surgió un relato más sobrio en su lenguaje, afincó la atención en la imagen y en la vertiginosa relación metafórica en lugar de la prolija descripción estática de paisajes donde los personajes quedaban disueltos.<sup>(35)</sup>

Data del 7 de enero de 1928 la presentación en Caracas del primer y único número de la revista *válvula* que, con sus veintinueve eclécticas contribuciones literarias<sup>(36)</sup>, marca el nacimiento oficial de la generación vanguardista venezolana; «fue un desafío a la modorra y al retraso ambientes [*sic*] y un manifiesto de rabiosa innovación»<sup>(37)</sup>:

Vivíamos en una época caracterizada por una situación política represiva, en la cual las posibilidades de manifestarse eran limitadas y riesgosas. La falta de aire y de espacio para moverse originó el nombre, obvio, pues era eso: una espita por donde dar salida a aquella serie de inquietudes que todos compartíamos.<sup>(38)</sup>

Uslar Pietri<sup>(39)</sup> es el autor del editorial<sup>(40)</sup>, de las anotaciones y de algunos versos: mientras que los poemas aparecieron bajo el seudónimo de «Antonio Clavo», el editorial, que se convirtió en manifiesto del movimiento, no llevaba [290] ni una firma, con la intención de afirmar una voluntad colectiva. Uslar Pietri llegó a ser el vocero de Gonzalo Carnevali, Fernando Paz Castillo, Leopoldo Landaeta, Nelson Himiob, José Salazar Domínguez, Pedro Sotillo, Rafael Rivero, Eduardo Frías, Agustín Díaz, Miguel Otero Silva y los demás fundadores de la agrupación y reivindicó con impetuosa espontaneidad el derecho a renovar y crear las formas expresivas sugiriendo sintéticamente recorridos interiores, independientemente de rígidas categorías preconstituidas, en nombre de un arte nuevo. Se evidencian aquí las analogías sobre todo con los manifiestos futuristas de Marinetti, aunque Uslar Pietri se mantuvo siempre un tono mesurado, a diferencia del estilo más impetuoso adoptado por Ramos Sucre en su documento de 1925.

El texto de *válvula* se abría y se cerraba con una frase que fundía la paráfrasis evangélica con la lección nietzschiana, «Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad»<sup>(41)</sup>, reveladora del estado de ánimo de una generación que se sentía lista para elegir en completa autonomía. Mejor dicho, más que una potencialidad decisional, los jóvenes artistas expresaban una rotunda voluntad de ruptura. Con el mismo ímpetu vanguardista de Marinetti, advertían la obligación de «renovar y crear»<sup>(42)</sup>, de demoler para reconstruir lo que habían supinamente heredado de la tradición, aunque el rechazo del pasado fue sobre todo un violento gesto de carácter simbólico<sup>(43)</sup>. A pesar de la incertidumbre con respecto a los resultados del esfuerzo creativo, ellos deseaban concentrar todas sus energías en la esperanza de recibir por lo menos el aprecio de las generaciones futuras: eran expresión de su tiempo y por eso rechazaban toda etiqueta o clasificación. En efecto, «el arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario»<sup>(44)</sup> y la única estrategia que podía expresar sin compromisos todos los fines de los nuevos módulos expresivos era la sugerencia<sup>(45)</sup>, evidente filiación de las analogías marinettianas:

Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple) o en síntesis, que la obra de arte, el complejo estético, se produzca [...] más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento<sup>(46)</sup>. [291]

La sugerencia y la síntesis de las imágenes les servían para devolver la libertad a la sensibilidad humana para transmitir integralmente «un estado de alma»<sup>(47)</sup> único e irrepetible: «En resumen, a dar a la masa su porción como colaboradora en la obra artística, o a que la obra de arte se realice en el espíritu con la plenitud que el instrumento le niega»<sup>(48)</sup>.

Los vanguardistas venezolanos se dieron perfectamente cuenta de la exigüidad de sus reivindicaciones y de los límites paródicos de sus textos programáticos, sin embargo no renunciaron por lo menos al intento de expresar lo que seguía permaneciendo en la sombra: sin medias palabras, entre las posibilidades de callar o de gritar, eligieron la segunda, como válvula de escape de una gran máquina cultural. Con la fuerza de la fe en sus propios convencimientos y con la virtud de la esperanza, reconocieron ya sólo en el esfuerzo innovador una motivo digno por el que morir y sacrificar su «carne nueva»<sup>(49)</sup>: «estamos dispuestos a torturar las semillas, a fatigar el tiempo, porque la cosecha es



nuestra y tenemos el derecho de exigirla cuando querramos [sic]»<sup>(50)</sup>. Este es el comentario de Uslar Pietri, a distancia de casi cincuenta años:

*Válvula* fue una gran empresa de esperanza, de reunión, de toque de llamada. Allí convergieron gentes de muchas generaciones. Había gente mayor que nosotros. Estaban Fernando Paz Castillo, Leopoldo Landaeta, que eran de generaciones muy anteriores, pero coincidían con nosotros en lo esencial: la necesidad de darle otro rumbo a la literatura venezolana; salir de aquel charco de modernismo delicuescente y buscar algo que significara otra cosa, no sólo por una preocupación literaria, sino nacional.<sup>(51)</sup>

Obviamente la revista causó bastante sensación: si algunos expresaron su simpatía y su interés respecto al movimiento, otros lo atacaron y lo ridiculizaron, como si se tratara de la obra de bárbaros irrespetuosos hacia las tradiciones.

El editorial de *válvula*, más allá de las vagas manifestaciones programáticas, se revela interesante también en la economía de la producción artística de Arturo Uslar Pietri. En efecto, esta espontánea reivindicación de los derechos de las nuevas generaciones, es una declaración de principios excepcional por la naturalidad y la pasión de la prosa, poco controlada desde el punto de vista racional, como realmente suele suceder en este tipo de textos. Uslar Pietri parece abandonarse al transporte de los ideales juveniles, sin medir, ponderar, [292] limar. Aunque con toda probabilidad el manifiesto fue concebido y madurado en una situación colegial, deja vislumbrar una personalidad artística viva y original, diferente de la que los acaecimientos sucesivos plasmaron, como el mismo autor ha confesado, después de haber vuelto a leer *Barrabás y otros relatos*: «El hombre que soy ahora conserva pocas cosas de aquella impetuosa e iluminada hora»<sup>(52)</sup>.

Sin embargo, la inocente atracción del joven en una órbita que no se limitó a la protesta literaria, indujo su familia a alejarlo de la vida cultural caraqueña<sup>(53)</sup>. Temerosos de que su actitud pudiera afectar al respeto y las cargas de que gozaban muchos de sus familiares<sup>(54)</sup>, sus padres hicieron que se le enviara a Francia como Agregado Civil de la Legación Venezolana. De este modo Arturo Uslar Pietri se sustrajo a las represiones y a los encarcelamientos de los meses sucesivos, como hicieron Enrique Bernardo Núñez y Julio Garmendia, que se fueron también al extranjero con modestos cargos diplomáticos.

*Somos* y *Granizada* constituyen dos diferentes ejemplos de la que Saúl Yurkievich define como estrategia «agonista» de la vanguardia<sup>(55)</sup>: en un contexto histórico difícil y violento, en un entorno social tradicionalista y estático, dos jóvenes de las más ilustres familias venezolanas sintieron la obligación y se arriesgaron a manifestar su absoluto rechazo de las convenciones vigentes. Estructurados de maneras completamente diferentes, estos textos programáticos expresaron una angustia ejemplar, si bien no lograron dejar profundas huellas debido a la represión del gobierno de Gómez y a la consiguiente diáspora. Ramos Sucre, Uslar Pietri y todos los jóvenes artistas que colaboraron al esfuerzo de renovación literaria, tuvieron sin embargo el mérito de concertar el arte local con el internacional y de proyectar a Venezuela en ese clima lleno de estímulos que sacudió la mayoría de los países europeos y americanos en las primeras décadas del siglo XX.

---

1. Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 10 y ss.

2. A propósito de la vanguardia en América, véanse: Roberto Fernández Retamar, «Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana», *Casa de las Américas*, 82, 1974, pp. 119-121; Luis Sáinz de Medrano, «La poesía hispanoamericana tras las vanguardias históricas», en AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana* (edición al cuidado de L. Sáinz de Medrano), Roma, Bulzoni, 1993, pp. 11-12.
3. Como el futurismo, en efecto, estos movimientos abarcaban los campos artísticos y extra-artísticos. Cf. Luciano de María, «Esprit nouveau e modernolatria futurista», en AA.VV., *Apollinaire e l'avanguardia* (a cura di P. A. Jannini), Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1984, p. 50.
4. En esta tipografía Uslar Pietri incluso publica su primera obra narrativa, la colección de cuentos *Barrabás y otros relatos*, considerada la primera expresión de la vanguardia venezolana..
5. Arturo Uslar Pietri, *Mi primer libro*, en *Barrabás y otros relatos*, Caracas, Monte Ávila, 1978, pp. 29-30.
6. Véase el importante contributo crítico de Nelson Osorio, *Antecedentes de la Vanguardia literaria en Venezuela (1909-1925)*, *Hispanérica*, 33 (1982), pp. 3-30.
7. Rubén Darío fue, oficialmente, el primero en América Latina que dio informaciones, en *La Nación*, acerca de la operación futurista, a menos de dos meses del documento de Filippo Tommaso Marinetti (*Le Figaro*, 20.II.1909).
8. Miguel Ángel Asturias, «'1928' habla», en *París 1924-19-33. Periodismo y creación literaria*, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. 298.
9. Ya en 1912 los estudiantes habían manifestado su disenso con respecto al régimen: en esa ocasión Gómez había encarcelado al fundador de la *Sociedad de Estudiantes de Derecho*, Leopoldo Ortega Lima, y cerrado la Universidad por ocho años.
10. Gehard Carta y Ramírez, *Política y partidos modernos en Venezuela*, Caracas, Ediciones Centauro, 1983, pp. 25-26.
11. Circularon, por ejemplo, *los pamphlet* de Pedro María Morantes en contra de Castro y Gómez, las obras de Rufino Blanco Fombona y de Pfo Gil, las *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafel Pocaterra. Mariano Picón Salas, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 164.
12. Recuerda Uslar Pietri (*Mi primer libro*, cit., p. 28): «Venezuela era un país increíblemente aislado del mundo. Las cosas importantes pasaban lejos y su eco nos llegaba tarde y de manera incompleta. El régimen político y la pobreza se unían para rodearnos de un ancho foso asordinado que los libros, las informaciones y los viajeros atravesaban con dificultad».
13. Domingo Miliani, «Barrabás, cincuentenario», en A. Uslar Pietri, *Barrabás y otros relatos*, cit., p. 11.
14. Jorge Manach, «Vanguardismo», en H. J. Verani, *op. cit.*, p. 124.
15. Es una cita de una entrevista a Uslar Pietri, parcialmente inédita, de 1976, insertada por D. Miliani en su prólogo «Barrabás, cincuentenario», cit., pp. 21-22.
16. José Antonio Ramos Sucre nació en 1890 en Cumaná y murió suicida en Ginebra en 1930. Poeta ignorado en su tiempo por el hermetismo de su escritura, publicó *Trizas de papel* (1921), *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929).
17. Raras son las combinaciones de metáfora y humor, que permitirían acercarlos al ramonismo, tan apreciado y difundido en América. Cf. Juana Martínez Gómez, «Algunos aspectos de la proyección de la

greguería en Hispanoamérica», en AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, cit., pp. 293-309.

18. Su difícil experiencia vital le llevó a acercarse al espíritu de Giacomo Leopardi, por el aislamiento y los sufrimientos, como muchos críticos no han dejado de subrayar. Cf, entre otros, a: Vilma Vargas, «Giacomo Leopardi y José Antonio Ramos Sucre: una misma visión del mundo», *Africa. America Asia Australia*, 21 (1998), pp. 21-29; Víctor Bravo, «José Antonio Ramos Sucre: poeta del dolor», *Actual*, 34 (1996), pp. 7-32; Martha Canfield, «Las estructuras poéticas de José Antonio Ramos Sucre», *Studi di letteratura ispano-americana*, 11, 27 (1996), pp. 17-99; Dario Puccini, «Ramos Sucre: una cultura para la innovación», *Letterature d'America*, 1 11 (1982), pp. 9-33.

19. Es evidente aquí incluso la referencia a los *Sprüche und Widersprüche* (1909) de Karl Kraus. José Antonio Ramos Sucre, *Granizada*, en *obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 423.

20. *Ibidem*, pp. 423, 424, 427.

21. Antonio José de Sucre fue mano derecha de Simón Bolívar y liberó Ecuador y Bolivia de los españoles.

22. A los diez años, sus padres tuvieron que dejarlo en manos de un tío Obispo, en Carúpano, en cuya rica biblioteca estudió incesantemente hasta formarse una cultura insólita para sus coetáneos.

23. J. A. Ramos Sucre, *Granizada*, cit., pp. 424, 425, 427.

24. Acerca del estado matrimonial, Ramos Sucre está muy cerca de Kraus, cuando afirma que el matrimonio es una *mésalliance* o que la habitación matrimonial es la convivencia de brutalidad y martirio.

25. J. A. Ramos Sucre, *Granizada*, cit., pp. 424-425.

26. Recuerdo, entre otros, a La Rochefoucault, Vauvenargues, Chamfort.

27. La escuela de los aforistas vieneses fue un original movimiento, intelectual y artístico al mismo tiempo, que se desarrolló en Viena entre 1890 y 1914. Escribe Jacques Dugast («Le parodie dans les textes des aphoristes viennois», en AA.VV., *Parodia, pastiche, mimetismo*, a cura di P. Mildonian, Roma, Bulzoni Editore, 1997, p. 238): «Les aphoristes de l'école viennoise se rejoignent tous dans le procès qu'ils mènent contre l'esprit de certitude et la bonne conscience des systèmes de pensée. [...] Expression d'un moment particulièrement critique de la civilisation européenne, ils s'inscrivent de manière souterraine dans la tradition ancienne de l'esprit parodique en s'infiltrant de manière souvent insolite dans un tissu littéraire apparemment codifié auquel ils tendent le miroir de l'ironie».

28. Una voz disonante estaba representada, en este caso, por Hoffmannsthal, que en su *Buch der Freunde* afirmaba que una época que no juzga interesante ocuparse del eterno presente expresado del pasado, sólo manifiesta su gran desolación.

29. Aquí Ramos Sucre recuerda mucho a Musil cuando sentenciaba que la inmortalidad de las obras de arte residía en su carácter indigesto.

30. En los *Sprüche und Widersprüche* de Kraus se lee que a menudo el historiador es solamente un periodista vuelto atrás, y que escribe demasiado mal para colaborar con un periódico; además, si el periodismo ha corrompido el mundo con el talento, el historicismo lo ha hecho sin ni siquiera eso.

31. J. A. Ramos Sucre, *op. cit.*, pp. 423-425, 427.

32. N. Osorio, art. cit., p. 3.

33. Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 5.

34. Pedro Díaz, Seijas, «Tres generaciones literarias venezolanas», *Revista Shell*, 45 (1962), p. 6.
35. D. Miliani, *Barrabás, cincuentenario*, cit., pp. 22-23.
36. Se trataba de dieciocho poemas y once textos en prosa. Cf Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 200.
37. A. Uslar Pietri, *Mi primer libro*, cit., p. 28.
38. A. Uslar Pietri en la entrevista de D. Miliani, *Barrabás, cincuentenario*, cit., p. 12.
39. Arturo Uslar Pietri, nacido en Caracas en 1906, es narrador, poeta, ensayista de fundamental importancia en el panorama cultural venezolano de este siglo. Participó activamente en la vida política del País, pero nunca se apartó de la literatura. Entre sus obras más importantes, recordamos *Las lanzas coloradas* (1931), *Oficio de difuntos* (1976), *La visita en el tiempo* (1990) y los cuentos de *Barrabás* (1928), *Red* (1936), *Los ganadores* (1980).
40. Lo afirma claramente en D. Miliani, *Imagen remota y actual*, cit., p. 15.
41. Anónimo, *Somos*, en H. J. Verani, *op. cit.*, pp. 177-178.
42. *Ibidem*, p. 177.
43. L. De Maria, art. cit., pp. 52-53: «L'odio del passato, il far *tabula rasa*, il cassare, rimuovere interamente la tradizione, cosí tipici del futurismo, sono in realtà, per Marinetti un violento gesto simbolico, volontaristico, del tutto consapevole».
44. Anónimo, *Somos*, cit., p. 177.
45. *Ibidem*.
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*, p. 178.
48. *Ibidem*.
49. *Ibidem*. Incluso Uslar reconoce que el manifiesto «No decía lo suficiente, pero expresaba nuestra desazón, nuestro repudio a la hora y al ambiente y nuestra aspiración de salir del pasado y abrir un nuevo tiempo». A. Uslar Pietri, *Mi primer libro*, cit., p. 29.
50. Anónimo, *Somos*, cit., p. 178.
51. Entrevista de D. Miliani, *Barrabás, cincuentenario*, cit., pp. 11-12.
52. A. Uslar Pietri, *Mi primer libro*, cit., p. 33.
53. «Cuando el movimiento tomó un cariz político, a mí se me planteó un problema: ¿debía seguir, sabiendo que esto le iba a ocasionar a mi padre, que era funcionario del gobierno en Aragua, problemas graves y de consecuencias impredecibles? [...] era preferible cargar con la responsabilidad de abstenerme. Entonces, me aparté. No caí preso y continué mi carrera en la universidad hasta finalizarla». A. Uslar Pietri, en Margarita Eskenazi, *Arturo Uslar Pietri: muchos hombres en un solo nombre*, Caracas, Editorial Caralex, 1988.
54. El abuelo Juan Pietri, por ejemplo, fue uno de los más entusiastas partidarios de Gómez, de quien fue vicepresidente hasta su muerte, ocurrida en 1911.

55. Para una clasificación de los movimientos vanguardistas americanos, véase Saúl Yurkievich, «Los avatares de la Vanguardia», en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Crítica, 3, pp. 51-57.