



Domingo Miliani

Tríptico venezolano (Narrativa. Pensamiento. Crítica)

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Domingo Miliani

Tríptico venezolano (Narrativa. Pensamiento. Crítica)

Prólogo

Hace unos años, en 1967 para ser más precisos, Arturo Usler Pietri declaraba en la sesión de cierre de un Congreso de Literatura que la crítica «es un género que está prácticamente condenado a desaparecer». No es la primera ni será la última vez que se decreta esta defunción. Y no sólo para la crítica: también se ha decretado la muerte de la poesía, de la filosofía, de la novela (Ortega dixit), etc. Lo que en realidad ocurre es que la historia, ese porfiado fermento de lo humano, va permanentemente reajustando muchas si no todas las actividades del hombre; pero una mutación no es siempre muerte, y a menudo incluso significa revitalización y renacimiento. La novela no ha muerto, aunque ya no sea igual a lo que fue hasta el siglo XIX. Y la crítica literaria, si bien felizmente ha dejado de ser enjuiciamiento valorativo a partir de premisas implícitas de «buen» gusto, tiene hoy una vitalidad robusta y creciente, y cumple una indispensable función de conocimiento y comprensión integradora de la vida literaria y cultural.

La obsolescencia histórica de ciertas formas y funciones de la crítica no implica la abolición de ella en cuanto particular «agencia del espíritu», que diría Alfonso Reyes. Si, por ejemplo, la tarea propuesta por un Sainte-Beuve en Francia o por un Felipe Tejera en Venezuela -para citar dos casos de filiación homologable- puede considerarse definitivamente caduca, no es que haya muerto la crítica literaria, sino que esa crítica, esa concepción de la crítica ya no corresponde a las necesidades y exigencias de la cultura contemporánea,

Hace más de cincuenta años, Manuel Rojas apuntaba al necesario cambio que la cultura contemporánea impone [12] a la crítica en América Latina: «Existen -decía- dos clases de críticos: los que estudian los libros y los que estudian la literatura» Y hablando en cuanto escritor agregaba: «Nosotros no nos podemos quejar de que nos falten los primeros (casi hay sobreproducción), pero suspiramos por los segundos». Más recientemente, con otras palabras, Octavio Paz acusaba también una inquietud similar: «La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y relaciones».

La crítica literaria, históricamente considerada, debe dejar de ser en nuestros días una actividad fundamentalmente orientada a juzgar y valorar las obras en forma particular y

aislada para dirigirse cada vez más plenamente al estudio y comprensión de los sistemas literarios. Más aún: al estudio de los sistemas literarios para su comprensión dentro de los sistemas culturales en que se producen y funcionan las obras.

Este cambio en el carácter y funciones de la crítica es el que nos da una perspectiva que permite determinar, dentro del vasto conjunto de lo que hoy se escribe sobre la literatura, especialmente sobre nuestra literatura, cuáles son los trabajos que respiran el aire contemporáneo y cuáles los que sólo prolongan la atmósfera espectral de lo caduco.

Venezuela, pese a la opinión superficial y fácil, tiene una larga y continua tradición de crítica literaria. Habría que volver un poco sobre los aportes de Andrés Bello, de Amenodoro Urdaneta (su estudio sobre el Quijote), de José Luis Ramos (pensamos en su trabajo sobre el verso endecasílabo), del mismo Felipe Tejera con todo y sus criterios de edificación moral (y la polémica respuesta de Pérez Bonalde), de Luis López Méndez (su estudio sobre la novela de Gil Fortoul o las poesías de Rafael Núñez, por ejemplo), del propio Cecilio Acosta (cuyo valioso trabajo sobre la Influencia del elemento histórico-político en la literatura dramática y en la novela habría que confrontar con estudios de similar temática en Andrés Bello y Vendel-Heyl, por ejemplo), de Gonzalo Picón Febres y, en fin, de tantos otros que ilustran el panorama fundacional de la crítica venezolana en el siglo pasado. Si a ello se agregan los aportes posteriores, podría verse un [13] rico panorama, de variada jerarquía, claro está, pero que establece una filiación histórica de lo que actualmente se hace, y muestra cómo la intelectualidad nacional va elaborando una permanente respuesta -articulada a las condiciones y a las ideas y valores de cada momento- a la necesidad de dar coherencia y sentido a la producción literaria del país y del mundo.

El modo en que estos y otros intelectuales ejercieron la tarea crítica debe ser comprendido vinculándolos a las condiciones y necesidades de su momento. Y tan absurdo sería juzgarlos por no corresponder a las exigencias de hoy como pretender hacer ahora el mismo tipo de crítica que ellos ejercieron. En nuestros días, otras son las necesidades y las exigencias también otras. El crítico contemporáneo debe responder a su época y en ella y desde ella estudiar y comprender la literatura, la de hoy y la de antes. En Venezuela, y en América Latina en general, el estudio de nuestra fisonomía cultural tiene caracteres urgentes de responsabilidad intelectual, y será crítico de hoy no el más à la page en nomenclatura técnica sino el que mejor cumpla la tarea de apropiación integradora e identificadora de nuestros valores.

En esa perspectiva es que leemos y valoramos el aporte de una obra extensa, permanente y actual como la que realiza Domingo Miliani. No es la suya actividad pontifical de dispensa de elogios u objeciones a la obra realizada por tal o cual autor. El suyo es trabajo de reflexión y examen en función de diseñar el friso orgánico de la literatura nacional, dibujar en rasgos discernibles el perfil cultural y literario de Venezuela en América Latina.

Investigador acucioso, que prefiere pecar de prolijo antes que de apresurado o de postulativo, busca el establecimiento de las relaciones y articulaciones de los hechos literarios con los del pensamiento reflexivo, la vida social y la historia, dentro de un proyecto implícito y permanente: la comprensión de la vida literaria y cultural de la

Venezuela actual desde sus raíces y en su historia. Pienso que un examen de conjunto de la vasta producción crítica de Miliani -desgraciadamente dispersa en publicaciones del país y del exterior- nos permitiría ver que toda ella está orientada a establecer los elementos y líneas matrices de la unidad intrínseca en el proceso evolutivo de las letras nacionales, a llevar esto, que es una [14] afirmación más bien postulativa, al terreno de la formulación orgánica y demostrativa.

Si, por traer a cuento a alguien con una posición bastante alejada ideológicamente a la de Miliani, recordamos la propuesta de Octavio Paz, cuando sostiene que «la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras», podríamos decir que la actividad de investigación y crítica de Domingo Aliliani en Venezuela es una de las más importantes contribuciones al proceso de hacer que las obras literarias en sí pasen a ser elementos de esa dimensión sistemática que es una literatura nacional. Porque no basta que existan obras literarias, incluso obras de gran valor, jerarquía y trascendencia, para que podamos hablar de literatura nacional. Es necesario que se diseñe el espacio en que esas obras se articulen -entre sí y con los demás hechos de la vida nacional- para que podamos ver, conocer y asimilar una literatura.

Esta es, precisamente, la tarea de nuestra época para la crítica literaria en Venezuela y en América Latina; y esta es la tarea que la nueva crítica venezolana, que tiene en Miliani un alto exponente, está cumpliendo cada vez con mayor conciencia.

El reunir en este volumen tres de los trabajos de Domingo Miliani que ofrecen visiones orgánicas, de conjunto, unitarias, sobre tres aspectos de la vida intelectual venezolana, tiene la intención de contribuir a un mayor y mejor conocimiento de la cultura nacional. Si es cierto que sólo se ama lo que se conoce, conocer es tarea fundadora del amor por lo propio, y es base de la identidad de un pueblo en su cultura. Tiene esa intención este volumen, pero además quiere servir para mostrar la obra de un intelectual riguroso que puede hacer hablar la vida nacional en el lenguaje universal del conocimiento. Y, por último, puede servir también para mostrar que, pese a los augures, la crítica literaria se renueva, pero no muere.

Nelson Osorio T.

Caracas, diciembre de 1984. [15]

Nota para esta edición

Los trabajos que aquí se publican fueron elaborados en diferentes fechas y aparecieron en las publicaciones que a continuación se indican:

1. El que titulamos «La narrativa venezolana» se publicó originalmente sin ese título y como Introducción al capítulo correspondiente del tomo VIII de la Enciclopedia de Venezuela (Caracas: Editorial Andrés Bello, 1973).

2. El que lleva por título «El pensamiento en Venezuela» forma parte del libro Vida intelectual de Venezuela (Caracas: Ministerio de Educación, 1971).

3. El estudio «Dialéctica de la crítica literaria en Venezuela» se publicó en el volumen colectivo de la Asociación de Escritores de Venezuela: Conversaciones sobre crítica literaria (Caracas: Fondo Editorial, 1982) y es el texto de una conferencia dictada en 1978.

Para esta edición se han hecho mínimos ajustes formales; y se ha elaborado un índice de nombres propios que aparecen citados en los textos, con el objeto de facilitar la consulta a los lectores. [16] [17]

La narrativa venezolana
[18] [19]

1. Grandes líneas. Un mismo problema.

Este panorama se concreta a dos manifestaciones de la narrativa: cuento y novela. Nuestra visión tiende a ser informativa y, por momentos, valorativa. Está sin escribir la historia globalizadora del cuento y la novela venezolanos. El cuento sigue preterido en los estudios críticos. Sobre novela se ha escrito más, casi siempre de manera fragmentaria. Aquí sólo van unas líneas demarcadoras de tendencias y períodos. Se mencionan los nombres más relevantes de autores de obras; disculpadas, de antemano, las omisiones. [20]

Cuento y novela, es obvio, son categorías expresivas distintas. Sin embargo, en nuestra literatura, los cuentistas han desembocado en la novela, o los novelistas han comenzado adiestrándose en el cuento. Estudiar la evolución separada de ambas manifestaciones habría sido ideal, pero implicaba una repetición de nombres y corrientes. Por tal motivo se miran en conjunto.

Nuestra narrativa parece condenada, en cada época, a ser blanco de exigencias máximas. No se impone a los poetas la restricción a una temática regional preconcebida. En cambio se reglamenta inexorablemente a la narrativa, para que sea local en su materia. Escribir

sobre asuntos no venezolanos o no ceñidos a la tradición regionalista, ha sido casi un delito. Localismo y exotismo advienen como polos positivo o negativo de un extraño imán que atrae o rechaza obras. Se juzga así, el arte de narrar, más por sus contenidos implícitos, que por sus hallazgos renovadores. Este es un hecho constante, lo mismo en los orígenes románticos que en la madurez modernista y aun en los últimos años. Sirvió para negar méritos a relatos que no reflejaban fielmente la realidad del país, o para silenciarlos. Todo pudiera ser consecuencia de no haber delimitado claramente la realidad concreta y la realidad de ficción a la hora del enfoque crítico.

El cuento, a veces, quedó sumergido entre cuadros de costumbres, tradiciones o leyendas, cuando sus autores cultivaron simultáneamente tales formas. Subestimado como categoría narrativa menor, es de riqueza excepcional en la narrativa venezolana. Captar su estructura es difícil cuando se parte del mero análisis temático. [21]

2. El romanticismo.

El romanticismo ingresa en Venezuela casi al mismo tiempo que en Argentina. Comporta, como en el resto de Hispanoamérica, dos líneas predominantes: la sentimental y la romántico-social o socialista utópica. No tuvimos una fuerte penetración de las modalidades metafísicas y mágicas del romanticismo alemán. Por eso no hay un romanticismo negro, mágico, trascendente, en el siglo XIX.

Los narradores sentimentales europeos, folletinescos o semi-cultos, monopolizaron las revistas y periódicos desde los años treinta. Nuestra narrativa nace bajo el signo del idilio sentimental. En los autores se observa una predisposición a evadirse en el tiempo (hacia la Antigüedad o [22] la Edad Media) o en el espacio (ubicación del relato en los países europeos). Nada distinto se halla en los maestros del Viejo Mundo, especialmente los franceses, que buscan parajes exóticos de Oriente y América. Los nuestros lo hacen por un prurito de escritura sobre medios civilizados. Los europeos, al contrario, por voluntad de inventar o descubrir el Edén sobre la tierra.

Atala es la primera novela romántica traducida al español por un venezolano. Folletinistas como Paul Feval se registran temprano en catálogos de librerías venezolanas. Otros autores más significativos son leídos y traducidos paulatinamente.

Una segunda tendencia es la narración histórica y de aventuras. Alejandro Dumas, padre, es traducido por Simón Camacho, en 1846: El conde de Montecristo. Los años siguientes ven aparecer traducciones de otras obras suyas.

El costumbrismo, derivación romántica, significa un influjo coetáneo. Las Obras Completas de Mariano José [23] de Larra se imprimen en Caracas antes que en Madrid. Su magisterio fue equiparable a la demanda de folletones sentimentales.

Nuestros narradores románticos hacen concesiones al gusto del público. Alternan cuadros de costumbres y relatos folletinescos. El costumbrismo invade gradualmente el cuento y la novela. Junto al «color local», del cuadro o artículo va introduciendo el esquema de las parejas idílicas. El paisaje adquiere humanización sentimental.

2.1. Narradores románticos.

Fermín Toro (1807-1865). Su actuación política no le impidió escribir narrativa sentimental. Es el primer escritor de prosa novelada. Tres piezas suyas motivaron controversia sobre si eran cuentos o novelas: *La viuda de Corinto* (1837), *El solitario de las catacumbas* (1839), *La sibila de Los Andes* (1840). Su obra se completa con la novela *Los mártires* (1842). Estos materiales fueron reimprimos por Virgilio Tosta bajo el título *Tres relatos y una novela* (1957). Ello permitió conocer y juzgar la obra con otro sentido crítico.

La viuda de Corinto alcanzó éxito de época. Fue reeditada en 1839 y 1846. La pareja Seide Ymán-Atenais tiene un oponente en su amor en las diferencias religiosas. Concluye, como casi todos los relatos de su tipo idílico, en la muerte trágica de los castos enamorados. Por su época -tiempo de luchas entre moros y cristianos- tiene un fondo épico-histórico de tono oratorio. Es más una leyenda histórico-sentimental que un cuento. Igual sucede con la alegoría histórica y de mesianismo social: *El solitario de las catacumbas*. Está narrado en una primera persona de un anciano atemporal y profético, quien establece una tipología abstracta de la Humanidad. Narración larval, su interés resulta menor.

La sibila de Los Andes ambienta la acción histórico sentimental en las cumbres del altiplano andino. Elvira, la sibila, cuenta a Griego -narrador testigo- su historia. Relato y co-relato se encadenan. El ambiente es [24] una gruta alegórica: «La piedra del escándalo» y «el lugar de la expiación»; ambos detalles marcan los dos tiempos del relato. La prédica reformista social invade el discurso como pretexto para introducir un triángulo amoroso sentimental: Javier de Montemar, prometido de Teresa es amado también por Elvira. La boda de los primeros hace huir a la sibila hasta la gruta donde dialoga con Griego. El tono fantástico inicial se diluye en el «dulce lamentar» de una canción entonada por Elvira ante Griego. Algunos gérmenes de «color local» no bastan a dar perdurabilidad a la incoherencia de este relato, el que más se aproxima a un cuento.

Los mártires es novela más compleja. Está ubicada en Londres. El idilio funciona dentro del contexto social de miserias urbanas, referidas con animación. Es «la primera novela escrita por autor venezolano». Su discurso narrativo se mantiene apegado a la tradición folletinesca. El narrador testigo, de primera persona, hace desfilar escenas de época: las bodas de la reina Victoria con el príncipe Alberto. Su documentación veraz fue cotejada en la prensa londinense. La estructura peca por dispersión entre los contextos sociales de las luchas proletarias -referidos en un discurso más conceptual que narrativo- y el conflicto sentimental del idilio. No obstante, es el más logrado intento de Toro en lo que respecta a voluntad de novelar.

Rafael María Baralt (1810-1860). Ensayó la narrativa por los mismos años que Fermín Toro. Quiso introducir los idilios neoclásicos, a la manera de Salomón Gessner, en lengua española. Escribió además dos relatos. Uno, cercano a la leyenda histórica: Adolfo y María (1839), muestra relación analógica con La viuda de Corinto. El oponente en los amores de Adolfo de Carignan (héroe del ejército francés) y María, hija de marqués español, es ahora una suerte de patriotismo inspirado por la guerra entre las dos naciones. La frustración de la felicidad amorosa desemboca en la muerte trágica. Adolfo dialoga su [25] amor como si fuera una arenga militar. María responde con un discurso encendido de patriotismo. Los amantes, al final, son apuñalados por el padre de María, quien termina de narrar la historia. Son todos rasgos de un romanticismo heroico sentimental.

El segundo texto, estudiado dentro de la narrativa, es Historia de un suicidio (1847). Pertenece a la época de Baralt en España. Lleva un epígrafe de Espronceda. Una nota de redacción del periódico donde fue publicado indica: «La historia de este suceso ocurrido en Sevilla hace poco tiempo, es verdadera hasta en sus más insignificantes pormenores.» La prosa es escueta, el tono realista, aunque Baralt hilvana digresiones conceptuales de carácter ético, por lo demás muy frecuentes en la narrativa de lengua española a lo largo de todo el siglo XIX. La historia esencial, el suicidio de la muchacha, su cadáver flotando en el río y, sobre todo, la secuencia del entierro, tienen acento indiscutible de cuento realista que logra impresionar a un lector de hoy, si se tiene el cuidado de poner al margen la moraleja impertinente.

Ramón Isidro Montes (1826-1889) edita en Caracas su leyenda histórico-novelesca Boves (1844), primer relato en que un personaje de la realidad pretérita venezolana ingresa en la ficción. Picón Febres trata con dureza a su autor. Otro crítico, Julio Calcaño, prologuista de las obras de Montes, señala que «por las dotes que para tal trabajo ha revelado, de lamentar es que no se hubiese dedicado a ellos con mayor empeño». Montes había escrito [26] su relato a los 18 años. Luego escribió poemas y terminó absorbido por la docencia y la política.

Los años de 1845 a 1850 forman un lustro en blanco para el cuento y la novela. Los artículos de costumbres invaden la prosa narrativa. Alternan con folletines de autores extranjeros, o de venezolanos como José Heriberto García de Quevedo (1819-1871), nacido en nuestro país, pero radicado en España desde la infancia. Escribe y publica sus obras en Europa. Algunas se reflejaron en revistas venezolanas. Fue más famoso como duelista, contendor de Pedro Antonio de Alarcón, como amigo de Espronceda o como víctima de una bala perdida en la comuna de París (1871). Publicó en Madrid «El amor de una niña» (1851), después una leyenda novelada: «Dos duelos a dieciocho años de distancia». Las recogió con otros textos como «Un amor de estudiante», «La vuelta del presidiario» y «El castillo de Tancarville», en sus Obras (1863), editadas en París. Sus narraciones compendían lastres y virtudes de la literatura folletinesca, imbuida de reformismo social. Una ausencia total del país fue borrando su nombre -como el de tantos otros de la diáspora intelectual- ante las nuevas promociones de lectores.

Guillermo Michelena (1817-1873), se estrena como narrador con una novela moralizante: Garrastazú, o el hombre bueno perdido por los vicios (1858), a la cual se añade Gullemiro o las pasiones (1864). De ésta, Picón Febres, con la acidez de su juicio,

opina que es «farragosa, laberíntica, disertativa en grado sumo, rabiosamente aguda en su desorden pasional, y está escrita en un estilo campanudo y recargado de fuerte y rebosante colorido. Gullemiro es todavía más farragosa que La Regenta del español Leopoldo Alas, que es cuanto puede decirse en su justísimo desdoro». Lo irónico está en que la novela de Clarín comienza a revalorarse como una excelente narración de tiempo moroso. Otro tanto debería esperar la obra de Michelena. La expansión disertativa del discurso es permitida por la novela, si encaja en su contexto. Dentro de su opinión adversa, Picón Febres admite que en el trasfondo filosófico «se encontrarán muchas verdades nacidas al calor de la honda meditación de [27] aquella clara inteligencia». No olvidemos que el crítico merideño impuso el patrón regionalista como medida infalible para juzgar méritos del cuento y la novela.

2.2. Realismo y regionalismo románticos.

Las décadas de 1860 a 1880 comienzan a producir, aun dentro del romanticismo, los primeros intentos por ubicar el desarrollo de las acciones narrativas en un ámbito regional venezolano. Los ejes del conflicto siguen respondiendo al patrón idílico-sentimental, pero las descripciones estáticas, el color local del romanticismo matiza la escritura. Muchas obras pecan de truculencia en las historias que narran. Con todo, se ha ido preparando el terreno al nacimiento de lo que se llamaría la novelística nacional, o más justamente regionalista. Esta ha sido materia de amplio debate hasta el siglo XX. Se ha querido buscar la novela venezolana que restringe su temática absolutamente al país. En ello ha habido injusticias, como la de entender por venezolano, de manera excluyente, el espacio rural, las costumbres campesinas, la rudeza dialectal que implantaron despóticamente los escritores costumbristas. Así quedaría fuera de lo venezolano el medio indígena. Y a veces, también lo urbano, o las novelas de espacio histórico donde no hubo largas digresiones de geografía narrativa.

José Ramón Yépez (1822-1881), poeta de fina meditación escéptica en el crepúsculo romántico, vivió y vivenció una realidad concreta: el lago de Maracaibo y su complejo paisaje perdido en una inexplorada península habitada hasta hoy por indígenas goajiros. En 1860 publicó su novela corta Anaida. Tuvo éxito en su momento. Luego fue puesta al margen por la crítica, dogmatizada de regionalismo campesino. Después vino Iguaraya (1868). Ambas imbrican el idilio amoroso dentro de un mundo mítico-legendario, expresado en lenguaje romántico-sentimental; pero ahí está, palpable, un pedazo de territorio en escorzo: la Goajira venezolana.

La tradición reivindicativa del indio, en la novela, sabemos que parte de Atala, de Chateaubriand. Se proyecta en la novela anónima Jicotécatl (1826), queda afirmada en el romanticismo conmisericordioso de Gertrudis Gómez [28] de Avellaneda: Sab (1832) y Guatimozín (1846). En esa misma línea se enmarcan Anaida e Iguaraya. Yépez, zuliano, marinero avezado en la navegación de su lago nativo, crea sobre un ámbito inmediato y lo transfigura en objeto artístico dentro de su cosmovisión de época: el romanticismo.

Es cierto que Anaida muestra ingenuidades de detalle, como hablar del «dulce yaraví de los goajiros». Sus personajes están saturados de occidentalismo en la acción idílica; no obstante las fallas, es una novela bien armada en su tema amoroso y en el sustrato mítico envolvente. Óscar Sambrano Urdaneta ha puesto de relieve los méritos narrativos de José Ramón Yépez. En Anaida preexiste la intención de estudio sobre el paisaje, la intención de objetivar ambientes y otros rasgos que habrán de caracterizar la posterior novela de la selva y el indio hasta Gallegos.

Julio Calcaño (1840-1918), comenzó escribiendo ficciones románticas e históricas, ubicadas fuera de la geografía nacional: Blanca de Torrestella (1868) y El rey de Tebas (1872). En esta última fecha publica su cuento «Las lavanderas nocturnas», el primero de una serie de relatos que divulgó en revistas para recogerlos después en Cuentos escogidos (1913). Sus relatos cortos ya tienen vigor de estructura.

Julio Calcaño puede considerarse como el primer narrador que independiza el cuento venezolano de otras expresiones narrativas breves. Si Picón Febres lo escarnea críticamente como novelista y cuestiona muchos de sus cuentos porque no están ceñidos absolutamente a asuntos nacionales, admite, por lo menos, como valioso, a «Letty Sommers», por la presencia de indicios regionalistas. En [29] cambio Jesús Semprum, menos parcial, valora al escritor, inmediatamente después de su muerte (1918), así:

«La imaginación no era la facultad predominante en de Blanca de Torrestella novela en que se dejó el autor seducir por los procedimientos de la escuela romántica que debían producir el folletín moderno. Pero con todo, la invención de sus obras imaginativas fue siempre ingeniosa y amena. (...)

Idealista fervoroso, don Julio Calcaño vio siempre con recelosa desconfianza aquella escuela fatalista y empírica (el naturalismo), que consideraba al universo como un vasto conjunto extraño al hombre. Así, todos sus cuentos son meros frutos de la imaginación, sin que asome en ellos por ningún lado la manía de aplicar la ciencia a la fantasía. Aún más, prefirió para sus asuntos aquellos en que la inventiva apenas tiene trabas que la refrenen, y gustó de los símbolos abundantes. Allí se encuentran leyendas sobrenaturales; pero no por eso descuidó la nota de color local, que aparece aquí y allá, poniendo matices de vivacidad intensa en el conjunto.»

2.3. Del folletín y la novela histórica al realismo documental.

Los años de 1840 en adelante constituyen una especie de «boom» folletinesco en la novela europea. Eugenio Sue, con Los misterios de París, se convierte en la figura estelar del folletín que mezcla lo misterioso con lo histórico. «Las grandes novelas del siglo XIX son antes que nada folletines». Por otra parte, Walter Scott y Alejandro Dumas combinan en sus obras -folletinescas también- [30] lo documental histórico y la aventura, en una omnisciencia que busca la «novela verdad». Con Walter Scott se inicia el camino hacia la novela total. Es decir, una narración que busca incorporar todos los recursos posibles dentro

del texto. Esa concepción adquiere sitio cumbre en las obras de Balzac: «El escritor puede convertirse en un pintor más o menos feliz, paciente y valeroso, de los tipos humanos, narrador de los dramas de la vida íntima, arqueólogo del mobiliario social, nomenclador de las profesiones, registrador del bien y del mal.»

En Hispanoamérica, y específicamente en Venezuela, estas tendencias no fueron extrañas. La década del 70 indica un viraje de la novela sentimental hacia el realismo. Entre nosotros no se dan escuelas o movimientos literarios puros. Nuestra narrativa es aluvional, sedimentaria. El esquema idílico persiste durante los primeros treinta años del siglo XX en algunas obras. Los novelistas venezolanos, sin embargo, en las tres últimas décadas del siglo XX buscan incorporar nuevos temas.

En 1870, un escritor de obras eruditas, Félix Bigotte había publicado *El infiernito*. Esta novela fue descubierta apenas en nuestros días. Por las informaciones indirectas se sabe que aborda un asunto de trágica frecuencia en la realidad venezolana: la vida en las cárceles políticas.

La novela histórica -los años de la Guerra Federal concluida en 1863- ocupa a José Ramón Henríquez, en su novela *Querer es poder, o la casita blanca* (1876). Un pasado más remoto interesó a Francisco Añez Gabaldón en *Carlos Paoli* (1877), que subtítulo «novela de corsarios de cuando la Colonia».

Podrían ponerse reparos a estas obras porque no se ciñen literalmente a la realidad objetiva. No debe olvidarse, a propósito, que el realismo es una modalidad expresiva [31] que denota ilusión de realidad, sin ser la realidad misma. El novelista manifiesta en la escritura su verdad de los hechos, selecciona los temas por abstracción del mundo concreto para conformar con ellos la realidad de ficción.

Las intenciones de novela realista e histórica enumeradas antes, convergen en José María Manrique (1846-1907). Había escrito novelas moralizantes: «La abnegación de una esposa», «Eugenia», «Preocupaciones vencidas». En 1879, *Los dos avaros* le conceden una resonancia justa. Igual ocurrirá después con sus cuentos, publicados en 1897. Oswaldo Larrazábal ha revalorizado la obra de Manrique. *Los dos avaros*, a juicio de Larrazábal, sería la primera obra del realismo venezolano. Al igual que lo ocurrido con la novela nacional, recordemos que el realismo es un proceso no asimilable a una sola obra. Aun en las literaturas europeas constituye desarrollo gradual. Su madurez como corriente definida en diversas obras, o contracorriente desprendida por antítesis del romanticismo, pertenece a los años de 1840 en adelante.

La novela de José María Manrique acarreó todavía ciertos lastres folletinescos: el avaro generoso, el héroe oculto, el testigo invisible, las variaciones de identidad por los disfraces del personaje, los reconocimientos, etc.. Pero es innegable que presenta otras posibilidades expresivas en el relato. Las referencias históricas son, ante todo, parte del desarrollo narrativo. A pesar del esquematismo de los personajes, los diálogos desentonados, las ingenuidades de conflicto, la novela interesa.

Aparte el mérito de rescatar y estudiar la novela de Manrique, Oswaldo Larrazábal formula un juicio de valor que es útil transcribir:

«Gran parte de los aspectos realistas de *Los dos avaros* está en el hecho de que el autor se vio inducido, por circunstancias personales, quizás, a novelar la vida que [32] entonces sucedía en el país, y a retratar de un modo sui generis a la sociedad que vivía aquella época. Manrique conoce ambos elementos y lo que narra es el resultado de la interpretación que él da a los hechos que sirvieron de base a la novela. La experiencia se ha efectuado y el producto es una obra que rebasa los moldes románticos y se proyecta en un nuevo afán de visión diferente. Para la realización de su experiencia el autor se vale de elementos de primera mano, de datos históricos perfectamente comprobados, de personajes que en algún momento cumplieron su ciclo vital dentro del medio que describe la novela. Con todo ello el autor colabora, manejando los materiales hacia un fin determinado, y logra su intención y su contenido.»

En adelante, el realismo tiende a un mayor afincamiento en lo nacional. La riqueza histórica sigue abordándose con afán y ello redundaba en sentido épico. Es el alejamiento de la endemia romántica que todavía persistió en otras obras como *Un amor contrariado* (1880) de Francisco Añez Gabaldón y hasta en la aproximación naturalista de Genaro (1882) novela de Francisco Pimentel.

Bajo esa tónica se presenta una novela destinada a ser la síntesis y culminación del realismo romántico: *Zárate* (1882), de Eduardo Blanco (1838-1912). Este autor publicó su primer texto narrativo en 1874: *Vanitas vanitatis*. El propio Eduardo Blanco, al reeditarlos en 1882 como *Vanitas vanitatum* junto con *El número ciento once*, los cataloga como cuentos fantásticos, modalidad que tenía cultor exitoso en Julio Calcaño primero, y luego en José María Manrique. En 1875, Blanco persiste en la narración fantástica extra-nacional con *Una noche en Ferrara o la penitente de los teatinos*. Pero es con *Zárate* donde sus capacidades de narrador se conjugan plenamente. El éxito alcanzado por los cuadros épicos de *Venezuela Heroica* soslayaron un tanto la valoración y el reconocimiento del novelista y habían regateado a Eduardo Blanco un sitio entre los narradores.

En 1954 Pedro Pablo Barnola acometió el estudio de *Zárate* para asignarle a su autor el papel de creador de [33] la novela venezolana, contraposición de la tesis decretada por algunos exégetas anteriores, que señalaba a *Peonia* (1890), de Manuel Vicente Romero García.

Zárate aglutina todos los vicios y aciertos por los cuales había de transitar la posterior narrativa del regionalismo: descripción estática de ambientes como espacio vinculado de las acciones, persistencia del esquema idílico sentimental de los noviazgos románticos, distonías en el habla de los personajes de ficción, interpolaciones conceptuales y reformistas de tono oratorio, magnificación épica del bandido bueno, según los patrones estructurales del folletín: «El héroe de la novela popular, como corresponde a su ascendencia romántica, es casi siempre un solitario segregado del mundo por su nacimiento, por una maldición, por una pasión imposible, por una imposición penitencial que debe llevar hasta sus últimas consecuencias. Esta condición escindida lo pone en conflicto, naturalmente, con el resto de la sociedad o con un sector de ella». El prototipo de

este héroe proviene de los relatos de Rocambole; «Criminal y justiciero se vinculan en la doble faz de Rocambole, por la rúbrica de la omnipotencia». La contrapartida es el héroe épico, descrito en sombra de leyenda, ausente de la estructura para aumentar su prevalencia narrativa y para oponerle, en su momento, el heroísmo del bandido bueno, que ataca a los poderosos, ayuda a los oprimidos y se comporta con dignidad en el enfrentamiento con el prócer de leyenda: Páez.

Si Eduardo Blanco no es el creador de la novela venezolana, puesto que ella se gesta a lo largo de una evolución lenta, por lo menos Zárata constituye un hito esencialmente importante en la maduración de una novelística afianzada en la materia telúrica, donde se involucran, además de una pormenorizada geografía, los rasgos folklóricos del hombre y su hábitat regional. Algunos personajes adquieren configuración tipológica y trasvasarán en muchas novelas escritas después, como el caso del Dr. Bustillón, o del pintor Lastenio. Todos estos méritos son destacados hasta en sus pormenores en el excelente trabajo del Padre Barnola. [34]

Hay un detalle importante en Zárata, que deseamos poner de relieve. Es el hecho de que, en el diálogo sostenido por Horacio Delamar con el pintor Lastenio, en el cap. III, hay implícito un como manifiesto de nacionalismo artístico, una toma de conciencia del arte realista, expresado con vehemente oratoria por el militar frente al artista:

«... -¿Tú no tienes afición a las armas? Combate a tu manera; la cuestión es luchar. Armate del pincel como de una espada toledana y da batallas en el lienzo, que no por ser pintadas carecerán de mérito; hiere sin temor las dificultades de tu arte, arrebatada al cielo su vistosa bandera, haz prisioneros los reflejos del Sol, los plateados resplandores de la Luna, e ilumina con ellos los campamentos de tu fantasía; recoge en nuestra flora el hermoso botín que ella ofrece al artista; carga de firme a la pureza; ella es tenaz, sé temerario; derrótala, persíguela, no des cuartel a una sola de sus insinuaciones, pasa a cuchillo todas las congojas y la gloria coronará tu frente con el verde laurel de la victoria. Campo donde esgrimir tus armas no falta, por fortuna. Reproduce nuestra naturaleza llena de fuego y de colores; populariza nuestros héroes, idealiza nuestras batallas, copia nuestras costumbres, glorifícate, en fin, arrojando mi facha a la posteridad, y verás cómo la vida que desprecias pasa, de soportable, a ser amena.»

Lastenio, el pintor derrotista y afrancesado, prenuncia en sus actitudes a los personajes de la novela artística. Las concepciones de Horacio Delamar, en el mismo capítulo, afirman una reacción contra el sentimentalismo romántico y definen, narrativamente, el siglo XIX, como realista: «Punto final a las eternas jeremiadas, señor mío; vivimos en un siglo en que llorar es una impertinencia; quejarse, una falta de cortesía y ser pobre, el non plus ultra de las abominaciones humanas. Esfuérzate en ser de tu época, no te quedes atrás, porque cuando pretendas alcanzarnos estarás viejo y no podrás correr. El sentimentalismo ha caído en desuetud la antigua poesía pierde terreno, lo real está de moda.» Pero esto sucedía en los [35] diálogos optimistas de Horacio Delamar. Otra cosa pensaba o expresaba su creador, Eduardo Blanco, quien tampoco logró despojarse finalmente del sentimentalismo lacrimógeno de la novela romántica. [36]

3. Positivismo, naturalismo, novela psicológica.

En otro lugar hemos querido constatar el hilo de conexión provocado ideológicamente por el socialismo utópico, entre el romanticismo y el positivismo. El tema reviste interés especial, cuando lo referimos a Venezuela. Nuestro romanticismo, desde su origen, es literario y social. Toro es romántico sentimental en literatura y socialista utópico por las fuentes que nutrieron su pensamiento. El romanticismo literario europeo estuvo también contagiado de una actitud ideológica de los socialistas utópicos a lo largo de toda la década del 40 en el siglo XIX.

Romanticismo literario y positivismo llegan a enfrentarse, por la carga de catolicismo intransigente que algunos adictos al primero trataban de oponer a la ideología positivista, difundida en Venezuela desde 1866. La literatura venezolana no escapa a esta fusión y hasta confusión de orientaciones. La Francia posterior a las convulsiones sociales de 1848 ya es determinista, primero con Augusto Comte, luego con sus discípulos Littré y Lafitte, inmediatamente con Claude Bernard cuya Introducción a la Medicina Experimental, de 1865, provoca un vuelco a los conceptos de las ciencias del hombre, estudiado en el contexto biológico. El pensamiento de Darwin vierte nuevos estímulos, no sólo en las ciencias de la naturaleza sino en la concepción de la sociedad sometida a procesos similares de evolución. Hipólito Taine aplica estos [37] sistemas de organización científica al conocimiento fisiológico de la obra de arte. Emilio Zola, romántico en la juventud, sigue de cerca, como artista, el pensamiento de Taine y, como médico, las ideas experimentales de Claude Bernard. En 1866 publica un ensayo de Definición de la novela, aunque la principal de ellas sólo aparece en 1880: La novela experimental. Allí sostiene que... «el novelista está hecho de un observador y de un experimentador. En él, el observador expone los hechos tal como los ha observado, para el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el cual van a marchar los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después aparece el experimentador y establece la experiencia, quiero decir que hace mover los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de los hechos será tal como la exige el determinismo de los fenómenos sometidos a estudio. Esto es casi siempre un experimento para ver, como lo llama Claude Bernard. El novelista parte en busca de una verdad».

El surgimiento de la novela-verdad, llega a Venezuela en los años 80, según Picón Febres. Los Rougon-Macquart ingresan simultáneamente, como influjo literario, con las ideas de Comte y de Spencer. Ya en 1877, en el Instituto de Ciencias Sociales, el pensamiento positivista es materia de discusiones encendidas. En todos los campos del conocimiento se procura aplicar las ideas de orden y progreso. El positivismo dotó a los intelectuales venezolanos de un método capaz de operar la gran revisión de nuestra realidad socio-histórica y también literaria. El naturalismo de Zola llegó a ser un correspondiente analógico del método, en la novela: «Bajo el arte un poco escolar de la descripción se encuentra, en efecto, en los grandes novelistas naturalistas el enfrentamiento del hombre y de su destino. Una forma positivista de la tragedia y de lo patético, en donde las fatalidades biológicas e históricas reemplazan a las de la pasión y del pecado o de la mala voluntad de los dioses.» (...) «Solamente a través de la intriga calculada, de los hilos gruesos como

cordones, de las repeticiones, las descripciones y el melodrama, se [38] siente que Zola está más interesado en informar de la fatalidad que de la sociedad.»

En la misma medida en que Zola no logra deslastrarse del melodrama romántico-mesiánico, nuestros narradores se mantuvieron apegados fielmente a tales estructuras romántico-idílicas que subyacen en las acciones noveladas. De los rasgos sociales que Zola elige como temas, gustó más entre nosotros la áspera costra de las excrescencias sociales, para un trasplante al contexto venezolano, experimento que no siempre resultó efectivo. En cambio la intención globalizadora y cíclica de los grandes naturalistas, Zola o Galdós, sólo llegó a tener en Venezuela un exponente legítimo donde culmina la hibridación de tendencias regionalistas, criollista, modernista y positivista: Rómulo Gallegos.

El aporte medular del naturalismo está, pues, en la actitud selectiva de una objetividad buscada por los novelistas a través de dos caminos: el de la experimentación de novela verdad (Zola), o el de la observación artística (Flaubert). «Hay que llamar quizá «naturalismo» a una inmensa y cruel visión novelesca que caracterizó universalmente a la segunda mitad del siglo XIX: amplitud del cuadro, soplo casi épico en una historia que permanece puramente humana y sociológica y, sobre todo, ese sentido agudo, biológico, del individuo aplastado por la sociedad o abrumado por la historia, de donde irradian un estoicismo y una latente piedad.»

La concepción anterior fue válida para la novela europea. En Hispanoamérica, donde no somos excepción los venezolanos, el aplastamiento fatalista del hombre fue instrumentado con un paisaje antropofágico que los narradores manejaron con criterio determinista y que duró hasta la agonía del positivismo en el siglo XX.

Dentro de este marco general aparece la figura de Tomás Michelena (1835-1909). *Débora* (1884) es su primera y mejor novela. Luego vino *Tres gotas de sangre en tres siglos* (1890), seguida de *Margarita Rubinstein* (1891), *Un tesoro en Caracas* (1891) y *La hebrea*. Pocos estudios hay sobre su obra. Ratcliff dedica un par de párrafos argumentales a la colección de leyendas históricas: [39] *Tres gotas de sangre en tres siglos*; «(...) Ocho de los nueve capítulos llevan como títulos los nombres de rasgos fisiográficos característicos en la tierra: el lago, la sierra, el río, las llanuras, la selva, los valles, la costa, las colinas. El título del capítulo noveno es «La ciudad».» Luego refiere el contenido temático de sus novelas. Precisa como base el tema del divorcio en *Débora* y *Margarita Rubinstein*, la segunda ubicada en Nueva York. *Un tesoro en Caracas* es evaluada como novela histórica (migración de patriotas a Oriente en 1814) y romántica (idilio Enrique-Luisa).

Julio Calcaño estima a *Débora* como una de las mejores novelas escritas en el siglo XIX venezolano, Picón Febres, en contrario, recrimina a Calcaño por no valorar como superior la obra de Romero García; niega así los méritos a este introductor consciente del método naturalista en la novela venezolana.

El influjo ideológico de Michelena superó las tentativas de la obra; Romero García dice de él: «Fue Michelena uno de los hombres que más influencias ejerció sobre mi generación: en nuestras primeras escaramuzas pensamos con su cerebro, quisimos con su voluntad y odiamos con sus odios. Muchos de los que fuimos sus discípulos tomamos después rumbos

opuestos; y, a pesar de las distancias conservamos las huellas de su influjo, como guarda la selva virgen los vestigios del incendio.»

3.1. De la novela psicológica a la narración artística.

En 1888 se opera un curioso cambio en el arte de narrar. José Gil Fortoul (1862-1943), positivista por definición, incursiona en la narrativa. Desde 1886 vivía en contacto con los ambientes culturales de Europa (Madrid, París, Leipzig, Liverpool). Leía directamente a los grandes autores en inglés y francés. Su primera novela, Julián [40] (1888), fue escrita en Leipzig. Esta obra rompe definitivamente con los esquemas del sentimentalismo romántico y del costumbrismo rural. Su escritura es de novela culta. El sujeto de la acción -Julián Mérida- es un intelectual en busca de afirmación como creador. El discurso narrativo llega a ser novela de la novela, proceso enunciativo del texto literario y sus implicaciones psicológicas.

La novela se abre con un epígrafe de Paul Bourget, quien representa en la Francia de aquel momento la ruptura con la novela de costumbres, para dar paso a la novela de análisis. Continúa la línea de novela psicológica iniciada por Stendhal, otro influjo poderoso en Gil Fortoul. Bourget había publicado sus Ensayos de psicología contemporánea (obra de lectura asidua entre los modernistas de Cosmópolis, y una de sus primeras y mejores novelas: Cruel enigma (1885). La perfección de diseño narrativo había preocupado a Stendhal, tanto como a su continuador, Bourget. El empeño de Gil Fortoul anda por derrotero similar, dentro de la novela venezolana. En los franceses como en el venezolano hay un claro sentido de escritura artística, como reacción inicial frente al naturalismo.

Hay otros detalles de ubicación comparativa. En 1887, un poeta simbolista, narrador mediano, Edouard Dujardin, publica su novela *Les lauriers sont coupés*. Según su propio autor, ésta sería la primera novela europea donde se utilizaba el recurso del monólogo interior.

Alberes señala atisbos de monólogo interior, antes que en Dujardin, en la novela de Benjamín Constant y en *La cartuja de Parma*, de Stendhal. Con estos autores, por supuesto, [41] no podía manifestarse aún el monólogo como fluir de la conciencia (stream of consciousness), fenómeno que sería consecuencia literaria del psicoanálisis y de las teorías vitalistas de William James, Bergson, etc. Por lo demás, fluir psíquico y monólogo interior llevados a la dislocación de la sintaxis, serán procedimientos esporádicos en la novela, hasta un lapso que va de 1922 a 1953. La primera fecha, por *Ulises*, de Joyce; la segunda, por los desarrollos del *nouveau roman*. Sin embargo, en los intentos de Stendhal y Dujardin, ocurre ya algo de importancia: «El novelista se calla; habla el personaje. Consecuentemente, la novela adopta el estilo interior del personaje, en vez de conservar el estilo personal -y paternalista- del novelista. Era una especie de «descolonización» de la novela.» En Dujardin todavía el monólogo se produce como un fenómeno externo, eventual, y no como una implicación del conflicto en el interior de un personaje. Se

entabla un contrapunto entre el plano exterior -omnisciente- donde la tercera persona marca el discurso del autor y el monólogo, de primera persona, narrado desde el yo del personaje.

Julián, de Gil Fortoul, escrita y publicada un año después de la novela de Dujardin, es el primer intento de novelista venezolano -y tal vez de lengua española que propone y logra con éxito la introducción del monólogo interior. Julián Mérida implica sus estados de conciencia, sus conflictos interiores -soportes básicos en la acción de la novela- y lo hace no a través de uno, sino de varios monólogos a través del texto; no como una escritura confesional, de diario íntimo, sino como reflexiones, angustias, sensaciones, proyectos, dilemas psicológicos, sin dirigirlos a un aparente destinatario. El discurso [42] del personaje está bien diferenciado del plano exterior y omnisciente. Julián es, sin duda, una novela revolucionaria en su concepción y en el momento de aparecer, cuando la novela europea apenas si intentaba estos recursos del arte de narrar contemporáneo.

Quiero citar una de las microsecuencias en que se producen monólogos de Julián. Se demostrará así, que sin ser regional, es una gran novela. Julián Mérida transita por una calle madrileña, descrita a medida que el personaje -un intelectual en agraz- se desplaza por ella. Notaremos que el discurso exterior, de tercera persona, marca un copretérito del discurso, pero es presente en la acción; mientras Julián, desde su interioridad, habla para sí, en un plano de futuro, sobre el proyecto de novela que no escribirá. Aún el autor incurre en la ingenuidad de explicarnos: «pensaba». Sin embargo, en otro monólogo, que irá citado como segundo texto, ya elimina las explicaciones y, aunque mantenga el guión de diálogo, el personaje habla consigo mismo sin emitir su discurso hacia un interlocutor, con lo cual el tono es reflexivo y no proyectivo.

1. «Sentía hacia aquella escena poderosa atracción. Huele mal eso -pensaba- pero esa es la vida desnuda, sin ropajes hipócritas... ¡si yo pudiera! Haría un libro palpitante, hermoso, cuajado de tipos reales, de pasiones violentas, de sentimientos verdaderamente conmovedores. Los personales se moverían por sí mismos, hablarían esa lengua pintoresca e intencionada del mercado, se destacarían sobre un fondo de luz meridional; no serían enfermizas creaciones de la fantasía; serían esos mismos que acabo de ver.»

2. «Diez minutos después, ya estaba a inmensa distancia de la plaza de la Cebada (...).

-Así venceré gigantes en las contiendas literarias. Mis versos serán espadas encendidas; mis dramas, batallas; mis novelas, triunfos... Me silbarán la primera [43] vez. ¡Qué importa! Contestaré con una sonrisa desdeñosa. (...)

Bourget había iniciado el ciclo de novelas del gran mundo. Julián, novela del personaje, alrededor del cual se galvaniza todo el desarrollo, traza un cuadro del grande y pequeño mundo madrileño: las calles y mercados con su gente simple, las pensiones con sus huéspedes pintorescos o el alto nivel de los marqueses (nosotros también los tuvimos en triste abundancia de nostalgias coloniales) con aficiones culturales, en los corrillos y tertulias de Ateneo, o en las fiestas de alcurnia. El tema amoroso está conducido intencionalmente para contraponer la forma sensual de un eros posesivo, al viejo esquema de los idilios ruborosos e idealistas del romanticismo. Julián tiene amantes y ama en la novela, con lenguaje culto, porque es la novela de un intelectual fallido. Pero rompe el tabú

del sexo en la narrativa venezolana, con la elegancia de lo que se llamó literatura del decadentismo. En Julián se pronuncia el mundo narrativo que frecuentarán después, con mayor crudeza de lenguaje, Guillermo Meneses y Salvador Garmendia.

Zárate contenía un pequeño manifiesto sobre el estilo realista. Julián lleva también implícito en un diálogo entre el conde de Rada y Julián Mérida, una teoría sobre el estilo artístico vinculado a las famosas teorías psicológicas manifestadas por Bourget.

«El estilo del mismo escritor tiene variadas manifestaciones, variados aspectos como su temperamento. Entre la idea y la palabra, entre la concepción entera y el escrito completo, hay una relación íntima, una afinidad tan profunda como en las combinaciones químicas. La manera de escribir depende, en gran parte, de la manera de pensar y sentir en un momento dado, y el carácter de la frase, del carácter de la idea que traduce.» (Cap. V, p. 50.)

.....

«Que la frase no llegue nunca al paroxismo; que el período termine en curva armoniosa, como las olas en una playa de pendiente suave. Frases fluidas y lucientes; períodos que se muevan y palpiten como el cuerpo desnudo [44] de una muchacha virgen después de un beso... Eso prefiero yo en mis autores favoritos. Con lo cual no digo que, después de haber leído una novela deleitosa de Galdós, o un artículo perfecto de Valera, no me agraden también, como fresquísimas cremas, un cuento regocijado de Armand Silvestre, una historieta de Banville o una página voluptuosa de Catulle Mendes.» (p. 52.)

No es casualidad el hecho de que Gil Fortoul cite autores como Banville, Catulle Mendes y Juan Valera. Ese mismo año de 1888 aparecen *Azul*, de Rubén Darío, y la famosa carta-prólogo de Juan Valera, que acompañará todas las posteriores ediciones del célebre libro. En *Azul*, Darío rinde homenaje a Banville y a Mendes. Gil Fortoul estaba, pues, a tono con el momento de renovación que agitaba la literatura hispanoamericana.

En 1887, cuando residía en Inglaterra, Gil Fortoul había escrito otra novela que apareció publicada en 1892. Entre su redacción original y el texto impreso mediaron cinco años, algunos de los cuales pasó el autor en Leipzig, en comercio con la literatura alemana. Sabernos que el *Wilhelm Meister* de Goethe es uno de los más claros ejemplos de novela de crecimiento y aprendizaje (*Bildungsroman*), estructurado alrededor del descubrimiento del mundo por un adolescente. Y que en la literatura española, puesto al lado el ejemplo de aprendizaje picaresco, a modo del *Lazarillo*, con Galdós volvemos a encontrar el modelo de novela de aprendizaje del adolescente en *Trafalgar* (1873), con su desarrollo posterior del personaje Gabriel Araceli.

La primera novela escrita por Gil Fortoul, *¿Idilio?* tiene como sujeto de sus acciones a Enrique Aracil. Las analogías fónicas con Araceli son claras. La de Gil Fortoul es igualmente una novela de aprendizaje y crecimiento. El primer ejemplo, tal vez, de *Bildungsroman* en la novela venezolana. La puesta del título entre interrogaciones se explica. Existe la pareja idílica de un amor juvenil: Enrique-Isabel. Ese amor tiene todos los rubores del esquema idílico; lenguaje sentimental besos en la mejilla, «lenguaje de las

flores « (tan reiterativo en María, de Isaacs) para edificar el código de los afectos. Asimismo podría pensarse que *¿Idilio?* es una novela regional, por el hecho de que su acción está ubicada en [45] Baroa, pueblo imaginario de Los Andes venezolanos, donde no faltan los clásicos personajes de las tragedias costumbristas: el cura, el jefe civil, el boticario, el maestro de escuela. Pero la estructura de las acciones va muy lejos de estas apariencias de novela idílica o costumbrista. Cura y maestro de escuela portan la dicotomía de relaciones opuestas entre religión y ciencia, lo mismo que el idilio entre Enrique e Isabel está invadido por el conflicto ciencia-religión. Enrique busca la verdad en las lecturas autodidácticas que lo conducen al conocimiento positivista del mundo; Isabel está adherida a la tradición de un aprendizaje católico, rayano casi en el misticismo temeroso y saturado de supersticiones. Baroa es el simple marco externo. Tal vez las dos fallas más abultadas de la novela sean la precocidad intelectual de Enrique, todavía niño de escuela y ya en contacto con disciplinas científicas más propias del adolescente en camino a la madurez; esto podría golpear un tanto la verosimilitud de los desarrollos; lo segundo es la muerte trágica algo efectista -si no truculenta- de Isabel, fulminada por un rayo.

En 1895 aparece la tercera y última novela de Gil Fortoul: *Pasiones*. Fue escrita en París, ubicada en Caracas. Enlaza cíclicamente con las dos novelas anteriores, por una referencia incidental a la muerte de Julián Mérida, y porque en ella continúa el crecimiento de Enrique Aracil, convertido ahora en universitario, escritor diletante, sujeto esencial de las acciones. En la configuración de temperamentos hay numerosas identidades entre Enrique Aracil y Julián Mérida. Los monólogos interiores reaparecen con abundancia y mayor fluidez. Sin embargo, *Pasiones* resulta lo más débil en la narrativa de Gil Fortoul. Los fatigosos discursos positivistas y reformistas de Aracil y sus compañeros de la Sociedad de Amigos de la Ciencia, corroen el ritmo del relato y resquebrajan la estructura. Los aciertos existen, sin duda. Ubicada en Caracas, por los tiempos de Guzmán Blanco, tiende a ser novela de análisis e interpretación sociológica y no simple relato psicológico de un temperamento a lo Bourget. Novela culta, ironiza el medio del diletantismo intelectual que impregnaba la Caracas pre-modernista con un mundanismo pacato y epidérmico. [46]

Todas estas consideraciones permiten afirmar que José Gil Fortoul es el primer novelista venezolano en quien se logra una quiebra efectiva de relaciones con la narrativa del regionalismo romántico y el naturalismo de superficie. Sus novelas marcan rumbo franco a innovaciones técnicas, a modalidades avanzadas que habrán de proliferar en pleno siglo XX, agotada la tiranía «criollista» donde se sumergió la narrativa desde finales del siglo XIX hasta la tercera década de nuestro siglo. [47]

4. Naturalismo y regresión romántica. Novela costumbrista.

La década de 1890 es crucial en el desarrollo del cuento y la novela regionales. Aparte las leyendas históricas de Tomás Michelena, publicadas en 1890, un año antes, Braulio Fernández deja escrita una autobiografía novelada que editan sus hijos en Píritu. Texto breve, ha sido reimpresso y valorizado recientemente por los hermanos Caupolicán y Lautaro Ovalles, bajo el título *¡Alto esa Patria! Hasta segunda orden*. Es un relato de la

época de Independencia, narrado en lenguaje coloquial, desde una primera persona que elabora los acontecimientos sin atenerse a ningún género o norma. Esa ruptura de las convenciones literarias, su discurso directo, el soldado y no el General, como sujeto de la hazaña épica referida con candidez insólita, es lo que da encanto a una muestra de lo que el mismo Caupolicán Ovalles ha bautizado como «literatura marginal».

La línea que domina en la narrativa es una regresión romántica, donde prosigue, sin cansancio de los autores pero con desgaste de los recursos, el mismo híbrido del idilio sentimental empotrado en un paisaje edénico, que Jorge Isaacs llevó a culminación hispanoamericana en *María* (1867). Algunos autores venezolanos mezclan tales ingredientes con ciertas sordideces de hilarante factura naturalista en una especie de cocktail pintoresco de expresión costumbrista. Así ocurre en *Desamparada*, de Luis Ramón Henríquez, y en *Ovejón*, de Daniel Muñoz. También 1890 es, fundamentalmente, el año de la novela destinada a producir más discordias y contradicciones en la crítica o la historia literaria. Es el año de *Peonía*.

Manuel Vicente Romero García (1861-1917) es una de las más tentadoras personalidades para una biografía [48] que pudiera bordear lo fantástico y lo absurdo, en su rango de escritor-General, prototipo en nuestras guerras civiles, duelista que se bate con otro intelectual -Simón Barceló- o manda fusilar a algunos de sus propios oficiales, padece exilios y persecuciones, conspira empeñado siempre en guerras donde termina, como Aureliano Buendía, luchando por la derrota. Deambula por las Antillas y va a concluir los últimos días de existencia en Aracataca, el Macondo literario de García Márquez. Una malhadada hernia inguinal se le estrangula y entonces hubieron de conducirlo de «Macondo» a Santa Marta, en un tren amarillo, para ser recluso en el hospital de las bananeras, donde murió poco después.

Romero García supera a su novela, como héroe de ficción. Ello desmiente un poco la idea de Key Ayala, sobre que «no hay casi barrera entre el escritor y el hombre». Romero fue vocacionalmente un escritor devorado por la guerra civil. Key Ayala lo demuestra cuando habla de su obra perdida y dispersa, de su baúl de originales, que no sabemos a dónde fue, por último. Escritor de hermosas acuarelas donde está próximo al ideal criollista de Urbaneja Achelpohl, sólo publicó en libro su «semi-novela» *Peonía*, aunque dejó parcialmente escritas otras tres.

Peonía aglutina en su desgajada y paradójica organización todos los méritos y errores de inocencia narrativa que proliferaban o despuntaban en los manaderos románticos, realistas y costumbristas. Edoardo Crema en excelente estudio, ha inventariado los juicios adversos o las exaltaciones épicas formulados alrededor de la novela. Con su método crítico la ha valorizado una vez más.

Para un lector de hoy siguen siendo vicios demasiado voluminosos los de *Peonía*: altisonancia del discurso más oratorio que narrativo, para realzar los postulados del orden y el progreso positivistas o las monsergas sobre el fatalismo endémico de nuestra violencia; los melodramáticos amores de Carlos y Luisa, nietos hipertrofiados [49] de Pablo y Virginia, primos hermanos de Efraín y María. Un mérito incuestionable fue, en cambio, la introducción de un habla popular violenta, despojada de tabúes lingüísticos, directa, aunque

manejada novelísticamente con cierta impericia, como la de transcribir alteraciones fónicas de la lengua hablada, en la escritura de una carta.

Peonía fue el primer caso de una novela venezolana erigida en patrón regional, a extremos de convertirla en objeto de una especie de boom costumbrista. Casi no ha habido crítico o historiador literarios que no haya dedicado unos cuantos párrafos a esta novela, para afirmarla o negarla, pero al menos así no padeció la condena al silencio. Peonía fue un poco el mito y el pecado original de la empeñada búsqueda de la novela nacional, como se ha hecho con «el árbol», «la flor», «el pájaro» nacionales, suerte de concursos de belleza destinados a objetos o seres no humanos. Ese empeño es el síntoma de una como nostálgica orfandad literaria, que no admite el conjunto de aportes diseminados en varias obras, sino que se inclina al providencialismo singularizador de un solo texto y un creador único. La crítica más reciente comienza a cambiar de criterio. El influjo de Romero García en la generación de Cosmópolis -revista en la cual colaboró-, específicamente en Urbaneja Achelpohl, ocasionó el intento de conciliar técnicas y escrituras eufónicas con la materia regional; es lo que se bautizó después con el nombre de criollismo. A partir de Peonía la narrativa venezolana se intensifica en cantidad y cualidades. El Modernismo había ingresado plenamente en la literatura nacional. Para esa fecha, 1890, entraba en la madurez. Paralelo al desarrollo del Modernismo -materia del capítulo siguiente- la narrativa se desplaza por otros dos itinerarios: el primero rehecho por los supervivientes románticos, quienes siguen exprimiendo las últimas lágrimas al esquema idílico para regar de tristezas el paisaje descrito en colores locales y atenuar un tanto el manejo, torpe las más de las veces, de un mal asimilado naturalismo. Un segundo grupo trilla el realismo histórico o social para amasar una novela de interpretación sociológica bajo impronta de una doble influencia positivista-naturalista. [50]

En el grupo romántico se observan algunos cuentos del poeta Eduardo Calcaño: «Sicut vita», entre otros. Y se integra un grupo formado por tres mujeres narradoras: Julia Añez Gabaldón, cuyas Producciones literarias (1892) son editadas como obra póstuma y entre las cuales hay un conjunto de cuentos de relativo interés: El crimen castigado, Las dos huérfanas, La mendiga Lucía, Guillermo, Adela o la joven mal educada, No basta ser rico, Sencilla historia, Aurora y Lucía, Una víctima del juego. Los mismos títulos indican una literatura ejemplarizante. Las otras dos damas cultivarán lo que pudiera llamarse una narrativa de salón. Ambas escribieron bajo el seudónimo cooperativo de Blanca y Margot, que identifica a Ignacia Pachano de Fombona y Margarita A. de Pimentel. La primera publica separadamente en El Cojo Ilustrado sus cuentos Fantasía (fechado en 1884, editado en 1892) y Recuerdos (1893). Las dos redactan relatos folletinescos titulados Para el cielo (1893) y En la playa (1894). En la misma revista aparecen los cuentos Resignación e Idilio alegórico, de José María Manrique.

El segundo grupo, de realistas y naturalistas, recibe el influjo directo de la novela española: Alarcón, Pereda, Leopoldo Alas, Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Tendencia que irá afirmándose con los finales de siglo, en ella pueden ubicarse escritores como Rafael Cabrera Malo (1872-1936). Desde 1893 escribía cuentos y novelines bajo el impacto de Zola, para integrar un libro. Odor di femina, aunque en él perviven todavía los rasgos de un romanticismo decadente: Eterna Eva, por ejemplo, es un novelín donde se imita epidérmicamente a Nana, pero el personaje de Cabrera, como la Margarita Gautier y su

larga progeñe, muere de tisis romántica. Seguirán después sus novelas Mímí (1898) y La Guerra (1906). En el mismo sentido y orientación, Aníbal Dominici (1837-1897) va editando sus novelines moralizantes: La tía Mónica, Juliana la lavandera La viuda del Pescador, Los últimos instantes de Tiberio, etc.

La marca del costumbrismo, tratado con humor y gracia, está presente en la obra de Francisco Tosta García (1852-1921). Su más popular novela, Don Secundino en París, data de 1895. Y Celestino Peraza (1850-1930), con excelentes dotes de narrador a quien no se ha hecho [51] justicia crítica, en su novela Los piratas de la sabana (1896), consolida una tradición de regionalismo narrativo.

Ubicado tradicionalmente como articulista de costumbres, territorio donde fue confinado por la crítica, Nicanor Bolet Peraza (1838-1906), difunde un grupo de cuentos excelentes, en revistas de México, Nueva York y Caracas. En 1893, El siglo XIX, de México, publica su relato En defensa propia, mientras El Cojo Ilustrado acoge El misacantano. Bolet manejaba impecablemente la prosa narrativa. Sus cuentos comportan un tono humorístico de gran calidad, alojan a veces la materia regional, pero trascienden completamente el mero artículo costumbrista. Cuentos suyos como El monte azul, Un golpe de suerte, La fuerza del destino, son antológicos, satisfacen al más riguroso criterio. Bolet Peraza está entre los primeros cultores venezolanos del cuento fantástico, Pero los suyos rebasan el molde romántico donde Julio Calcaño vertió los relatos misteriosos que le dieron fama. En Bolet Peraza el cuento se presenta con precisa independencia de otras modalidades narrativas en prosa. Condensación de las acciones, efectividad del conflicto, poder de síntesis en las secuencias, éstos son los rasgos significativos resaltantes. Metencardiasis, si [52] bien participa de la alegoría narrativa para trazar el carácter del profesor, Vart-der-Meulen-Heinsfertalen, en su desarrollo acerca al texto y a su autor, a los precursores de la ciencia-ficción. Claro que el tema no es regionalista. Gira sobre los trasplantes cardíacos, narrados con dejo melancólico en sus implicaciones psicológicas hasta aproximarse a un humor casi negro. Esto, en lo temático. La voluntad de escritura de Bolet Peraza está inscrita ya en las concepciones estéticas del Modernismo, por el trabajo eufónico de la prosa, por la ironía fina dirigida a señalar las sensiblerías narrativas de los románticos.

En un avance más de fondo hacia el realismo de temática social-regional, sea del campo o de la ciudad, hay dos nombres de particular importancia al cerrar el siglo.

Gonzalo Picón Febres (1860-1918). Comenzó narrador en 1893, con Fidelia y ¡Ya es hora! Sus condiciones de orador no están ausentes aún en esas obras. Tal vez nunca lo abandonaron. Pero hay un tono y una prosa de gran fuerza narrativa en él. La violencia de las situaciones lo inducen a moralizar por momentos, como ocurre en Nieve y lodo, (1895). Maduraba, sin embargo, un novelista que, después de Flor (1898), aportaría una de las más originales y sólidas muestras de narración rural: El sargento Felipe (1899). Es su novela. La estructura es sólida dentro de la tendencia de costumbres campesinas. Tiene un trasfondo histórico: el levantamiento de Matías Salazar, en tiempos de Guzmán Blanco. Allí está el soporte del tema sustancial: el reclutamiento del conuquero Felipe Bobadilla, la consecuente tragedia que genera su ausencia del hogar campesino. El triángulo amoroso entre don Julián, el hacendado, Encarnación -1ª hija de Felipe- y Matías el rústico primo de la muchacha, a quien ésta desprecia, mantiene el interés y la tensión hasta el final, muy

ligado a la venganza de la honra. En *El Sargento Felipe* no están ausentes las distonías de lenguaje, especialmente en los diálogos, pero el manejo de un léxico regional se hace con discreta administración, y economía en los parlamentos de los personajes. La omnisciencia del autor y su frecuente intervención censora en la política y la historia de la época, o en la evaluación calificativa de la conducta moral de los personajes, tal vez sea el reparo más de fondo que [53] deba formularse, habida cuenta de que fue un vicio común a la mayoría de las novelas del regionalismo hispanoamericano en los siglos XIX y XX. La escritura vivaz, el sarcasmo o la ironía oportunos, el ritmo ágil del relato, las descripciones de ambiente, interpoladas en rasgos dentro de la historia que narra, hacen de *El sargento Felipe*, una de las mejores novelas rurales de fin de siglo.

Miguel Eduardo Pardo (1867-1905). Había comenzado publicando algunos cuentos y crónicas costumbristas en *El Cojo Ilustrado*, desde 1892. Integraron después sus libros *Al trote* (1894) y *Volanderas* (1895). Pero su fama, negada en forma enfática, proviene de *Todo un pueblo*, novela publicada en 1899.

La caricatura novelesca venía esbozándose en novelas como *Peonía* y *El sargento Felipe*, en ambos casos, aplicada a los pueblos de provincia. Tal vez por eso no ocasionaron el revuelo escandaloso que produjo la novela de Pardo, situada en el corazón, hipertrofiado ya, del país: Caracas, o sea, Villabrava. La tinta oscura, el trazo rudo de aguafuerte, la ira estética, pintan el mural de clases altas o bajas de una aldea con ínfulas de metrópoli. Ciudad y hombre, bajo la lente de Pardo, quedan como materia de una visión desgarrada, teratológica, más allá de las apariencias de un mantuanaje criollo, orgulloso de apellidos seminobles, de sangres seudopuras, de prejuicios aún coloniales. La conciencia histórica del autor se vierte con valor estético. Ya no es la suya, novela discursiva de interpretación sociológica, sino la sociología como trasfondo y asunto que se elabora y perfila obra de arte con furia auténtica, con profundidad pocas veces alcanzada después en la narrativa venezolana de su tipo.

La crítica no perdonó a Miguel Eduardo Pardo la valentía de autopsiar toda una sociedad. Se dijo que *Todo un pueblo* era obra de un resentido de clase, producto de un complejo de inferioridad por mestizaje. Pese a tales afirmaciones, fue la primera novela urbana por su materia, escrita con excelente prosa de sátira. La ciudad es [54] centro de una novela totalizadora; allí están los clubes de linajudos, los ostentadores de apellidos, los filántropos y sus hijas prejuiciosas, los generales-gendarmes-necesarios de la explosión despótica y represiva, los políticos de oficio, los poetas de acróstico y álbum de señoritas, sumergidos en claroscuro, donde luz y color ya no son paisaje, sino rasgo significativo, ajeno a las sinfonías polícromas del Modernismo al que su autor evadió premeditadamente.

Julián Hidalgo, sujeto de la acción, dice en una conferencia:

«Si en vez de conferenciante fuera yo novelista, sería como Balzac, cruel con la sociedad de su época; como Flaubert, severo con las costumbres de su época; como Tolstoi, pesimista y despiadado con las arbitrariedades de su época; como Zola, censor viril y en cierto modo sublime transformador gigante de su época; y si fuera hombre de acción - francamente, señores- sería inexorable como lo fue aquel hombre a cuya expatriación nunca bien sentida contribuimos los jóvenes con nuestra retórica extrafalaria (sic), con nuestros

alborotos y con nuestra demagogia infantil, juzgádonos salvadores de todo un pueblo cuando éramos sencillamente cómplices de un gran crimen.»

En Julián Hidalgo se localiza la perspectiva omnisciente del narrador-autor, que mira con objetividad documental lo que el novelista narra en una prosa exenta casi de diálogo. La masa de las acciones está cristalizado en un discurso narrativo lleno de sugerencias graves, de elementos simbólicos, de eficacia sostenida hasta el final. La obsesión de novela-verdad es justamente el secreto narrativo de Pardo. Una verdad decantada y escrita con implacable ritmo de martillo. La rebeldía crítica tiene soporte en la historia narrada, con el asesinato impune del padre de Julián Hidalgo. Es absurdo identificar al autor con un resentido social que escribe por amargura. La intención ética fluye de las acciones mismas, sin incurrir en la monserga que todavía minaba el relato venezolano, o en la moraleja tácita de muchas novelas posteriores.

La mujer no escapa al grotesco escribir de Pardo. Vista en conjunto es «una enmarañada, deliciosísima selva [55] de plumas, sombreros, encajes, cintas e inverosímiles volantes que se destacan en primera fila». Y al acercarse el lente inmisericorde, queda enfocada una de las Tasajo, novia del poeta Florindo Álvarez, «una providencia monstruosa, colosal, abundante de pechos, sobrada de espaldas, rolliza de cintura, con unas caderas tan abultadas y violentas que, vista por detrás, Providencia parecía una de esas poderosas yeguas normandas cuyo trote reposado y lento semeja a veces el pesado andar de una persona». Tal vez la fórmula secreta de este novelista, donde reside el éxito, sea la estructura de un discurso que aprovecha, en diálogos ágiles, la maledicencia y el chisme, para construir su atmósfera implacable. Este nivel de su discurso narrativo alterna con la inserción de hipérbolos cursis, para invertir el orden de la realidad y provocar el grotesco de la novela; el mismo que Rufino Blanco Fombona y José Rafael Pocaterra seguirán perfeccionando.

El idilio romántico es satirizado en las situaciones mismas; abre paso a un tratamiento crudo del amor en las parejas, que a muchos pareció inmoral. Julián Hidalgo, como El sargento Felipe, venga el honor. Mientras Picón Febres soluciona el final con una epopeya de la dignidad vindicada, con clara intención moralizante, Pardo presenta los hechos. Julián Hidalgo mata a don Anselmo Espinoza, amante de su madre, padre de su novia. Esta última se entrega a los brazos del amante, en presencia del padre muerto. El final, más que inmoralidad, denota truculencia y debilita la estructura, del eje afectivo, que no es, afortunadamente, el centro de la narración. La intencionalidad dominante en Pardo fue la de escribir novela [56] de interpretación sociológica de todo un pueblo, o siquiera de toda una ciudad. La tragedia erótica viene a ser un elemento alterno de la narración totalizadora. Se justifica como símbolo de una lucha de razas, concebido en obediencia a un determinismo sociológico que vincula aún más la obra con las doctrinas positivistas, como se extendieron y entendieron en Venezuela.

Dijimos que la crítica venezolana fue injusta con la novela de Pardo, salvo excepciones como las de Coll y Zumeta. Alberto Zum Felde, crítico de la novela hispanoamericana, la juzga con mayor objetividad:

«Para llegar en Venezuela a la verdadera novela de ciudad -o, mejor dicho, de la ciudad, la que trata la ciudad como se trata el campo, la que es trasunto de paisajes, caracteres y conflictos propios del medio- es preciso llegar a Todo un pueblo de Miguel Eduardo Pardo, ficción que bajo el supuesto nombre de Villabrava, traza un cuadro de tremendo realismo de la vida en Caracas a fines del siglo XIX.

.....

Esta acentuación flagelante y sañuda del rasgo grotesco, ese sadismo del color sombrío, es precisamente lo que le da carácter y fuerza, permitiéndole perfilar algunas de las figuras típicas, que no sólo en su país, sino en muchas partes de América, ha engendrado y sigue engendrando el complejo de factores caracterológicos -telúricos, hereditarios, económicos, etc.- que constituyen su realidad primaria. Así, de falso figurón de alto rango, don Anselmo Espinosa, o el mascarón político, doctor Pérez Linaza, al General Tasajo, jerarca compadrón e ignorante, sayón pronto a la cuartelada y a la dictadura, los tres envueltos por un mundo familiar y social más característico por sus ridiculeces que por sus virtudes, el autor ha dado a la narrativa hispanoamericana una de las más veraces galerías de tipos lamentablemente representativos.

Todo un pueblo no es una calumnia contra Caracas, como lo interpreta la sensibilidad patriótica de alguno de sus contemporáneos, sino un espejo cruel donde pueden mirarse esa y otras ciudades de América, ramas del mismo árbol; una terrible sátira moral de ciertos típicos [57] vicios continentales, una amarga lección a aprender y ello dentro de una ficción de muy legítima ejecutoria novelesca.» [58]

5. Modernismo y criollismo.

Desde los ochenta se venía luchando en toda Hispanoamérica por remozar los desgastados patrones de la literatura. Ya vimos los intentos de Gil Fortoul por iniciar la novela artística, el mismo año en que apareció Azul de Darío. Las mismas lecturas de Julián, el personaje de Gil Fortoul, cuyos autores recibieron el homenaje de Darío, junto a nombres como los de Bourget, los hermanos Goncourt, Zola y el conde Tolstoi serán lecturas generacionales frecuentadas por la nueva generación de escritores modernistas. Muchos textos de esos autores europeos fueron traducidos e insertados en La Opinión Nacional -diario oficial del guzmancismo y en las dos revistas cimeras del modernismo venezolano: El Cojo Ilustrado y Cosmópolis.

El Cojo Ilustrado fue la revista síntesis de tres generaciones. Cosmópolis será el breviario de doctrina estética de las nuevas tendencias. Sus tres redactores, Pedro Emilio Coll (1872-1947), Pedro César Dominici (1872-1957) y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937) representan posiciones diferentes, como serán los ángulos derivados que internamente constituyen el Modernismo. Se sabe que este movimiento no tuvo uniformidad ciclópea ni quedó definido desde un primer momento. Pedro César Dominici se perfila «decadente» [59] y cosmopolita confeso. Coll es un tolstoiano ecléctico.

Urbaneja, el más joven, rompe lanzas por conciliar la materia nacional con las innovaciones técnicas y expresivas del nuevo movimiento. En un Charloteo sostenido por los tres para abrir el primer número, se ven las derivaciones.

Urbaneja, por una parte, declara su inclinación hacia las corrientes universales del naturalismo y el decadentismo. Mas sus euforias universalistas entran en contradicción seguida con su advertencia de que «admite el programa, siempre que vibre en él la nota criolla». De inmediato eleva la voz para lanzar la proclama de lo que será su intento posterior: alcanzar la simbiosis entre modernismo y regionalismo bajo el nombre de criollismo:

«¡Regionalismo! ¡Regionalismo!... ¡Patria! Literatura nacional que brote fecunda del vientre virgen de la patria; vaciada en el molde de la estética moderna, pero con resplandores de sol, del sol del trópico, con la belleza ideal de flor de mayo, la mística blanca, blanca, con perfume de lirios salvajes y de rosetones de montaña, con revolotear de cóndor y cabrilleo de pupilas de hembra americana.»

Urbaneja ampliará estos conceptos en dos artículos publicados en los últimos números de Cosmópolis: «Sobre literatura nacional» y «Más sobre literatura nacional». Pedro Emilio Coll representa la contrapartida. Se proclama varias veces discípulo de Tolstoi, donde está inspirada su concepción del cosmopolitismo:

«En este periódico, como lo indica su nombre, tendrán acogida todas las escuelas literarias, de todos los países. El cosmopolitismo es una de las formas más hermosas de la civilización pues que ella reconoce que el hombre, [60] rompiendo con preocupaciones y prejuicios, reemplaza la idea de Patria por la de Humanidad.»

La tercera vertiente marcaba aún cierto paso extremo: el decadentismo literario. Se contrapuso a la idea de americanismo, por parte de algunos realistas ortodoxos. La proclama decadente, entre irónica y rebelde, con énfasis puesto en las neurosis creadoras de los «raros», tuvo en Pedro César Dominici un heraldo. En sus textos «Neurofismo» y «Simbolismo decadente» fija su personal visión del arte. En el primero llama a los decadentes «mis amigos». «El misterio es mi espectro, el hastío mi blasfemia.» Los contrasta con clásicos y románticos. Los primeros, gladiadores, representan la fuerza. Los románticos, soñadores, «vienen cantando églogas y llorando idilios». Las acartonadas mentalidades de la Academia, las mismas que se enardecían con los positivistas, no vieron muy claro el panorama de aquella insurrección estética. Decadente se convirtió en sinónimo de enfermo mental, de neurótico irremediable. Dominici enfrenta aquella reacción y dice de ellos que «Tratan de establecer como verdad que en todo el fin del siglo viene una degeneración en la sustancia nerviosa cerebral; de ahí el nombre de decadente con que han bautizado la nueva escuela».

La oscilación entre la nueva estética y la tiranía ejercida desde 1890 por el regionalismo narrativo constituyó la base de la polémica y la consecuente ruptura amistosa entre los miembros de Cosmópolis.

En la obra de creación narrativa, Pedro Emilio Coll cultivó el cuento. Había un excelente observador de almas en este artista de la sutileza; no obstante, predominó el pensador-ensayista. Sus relatos, que empezaron teñidos de naturalismo -«Un borracho», «Opoponax»terminaron fincados en la tendencia artística y cosmopolita. Alcanzaron plenitud en «Las divinas personas», valoradas por el crítico alemán Ulrich Leo, como «joya de la prosa modernista venezolana». Ya desde su [61] segundo libro, *El castillo de Elsinor* (1901), estaban presentes las notas dominantes de su escritura como cuentista: escepticismo filosófico interpolado en el discurso narrativo, ironía muy sutil, economía expresiva llevada al punto de eludir el melodismo de las narraciones modernistas para acercarse más a la ficción fantástica moderna. Así ocurre en «El diente roto», o en «Opoponax», donde trata las nostalgias alternadas del hispanoamericano hacia su tierra, cuando vive en Europa, o las del Viejo Continente cuando retorna a América. Será una materia reiterada luego en otros narradores de la misma corriente o en recientes cuentistas, como Cortázar. En sus cuentos no está ausente la realidad contextual del país, sino que su tratamiento se funde en un discurso simbólico o alegóricos, como un modo de evitar la superficial manera de pintar el «color local» de los giros léxicos populares, o los rasgos externos de los tipos humanos. Así es certera la apreciación de Ulrich Leo, cuando valora a Pedro Emilio Coll, quien se encuentra, «con otros, en el umbral entre dos épocas espirituales americanas, la del internacionalismo todavía no caído en desgracia, y la del nuevo criollismo, que se inicia en Venezuela, como es sabido, hacia 1890, pero que ha tenido que esperar condiciones generales más favorables hasta llegar a su preponderancia actual, apareciendo nuestro autor, de tal manera, entre dos épocas literarias, y participando en ambas».

Pedro César Dominici será el desarraigado por convicción. Su narrativa mantiene una constante del hastío y la melancolía finisecular, o se remonta a la materia parnasiana de las «costumbres» de la antigüedad clásica, como rebelión estética enrostrada al costumbrismo rural. Dentro de esa tónica se ubican sus novelas *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901), *Dyonisos* (1912), *El cóndor* (1925). En los últimos años reincidió en la narrativa con *Evocación* (1949), subtitulada «la novela de un amor infeliz», donde un tardío romanticismo nostálgico no pudo hacer nada contra el olvido en que se fueron desplomando, sin remedio, sus obras anteriores. [62]

Urbaneja Achelpohl fue, entre los tres redactores de *Cosmópolis*, el más perseverante como narrador. Afincado en sus teorías conciliadoras del modernismo y el regionalismo, publicó primero algunas prosas muy al modo de las *Acuarelas* escritas por Romero García, a quien admiró y tuvo casi por su maestro. Sus textos narrativos publicados en *Cosmópolis*, afanados en pintar rasgos del paisaje y del hombre regionales, tienen la inmadurez plástica de los bocetos. Están a veces más próximos al cuadro costumbrista, expresado con escritura polifónica, que del cuento. Pero ya en «Ojo de vaca», puede palpase el complejo de los que serán rasgos persistentes de su cuentística: lentitud rítmica por efectos de un paisaje estático interpolado sin ligarlo a la acción; imbricación de giros populares en un discurso cultista que disgrega al autor omnisciente de los personajes; pervivencia del idilio en el tratamiento erótico de las parejas campesinas, como temerosas de amarse abiertamente: paralelismos analógicos entre elementos de la naturaleza rural -árboles, pájaros y otros animales, flores, etc.-, con los rasgos exteriores de sus tipos humanos, vistos siempre desde fuera, bajo una inexorable omnisciencia mecánica.

Su verdadero triunfo como narrador no arranca de Cosmópolis. Será a través de El Cojo Ilustrado donde su nombre vaya creciendo como gran sacerdote del criollismo. El primer cuento que aparece en esta revista es Botón de algodonero (1896), parte de un libro que proyectaba titular Tierra del sol. Dos años después, obtiene el premio de la «pluma de oro», en certamen de El Cojo Ilustrado, con su cuento Flor de las selvas. Desde entonces no cesará de escribir y publicar relatos cortos, primero. Luego, tres novelas: En este país... (1916), editada originalmente en Buenos Aires, El tuerto Miguel (novelín de 1927), y La casa de las cuatro pencas (1937).

El total de su producción como cuentista, diseminada en Cosmópolis, El Cojo Ilustrada, Cultura Venezolana y otras publicaciones periódicas, fue compilado en dos volúmenes póstumos, bajo el título El criollismo en Venezuela (1944). Allí están incluidas desde sus Acuarelas hasta legítimos cuentos, primero de un indefinido narcisismo decadente, como Filomeno, pasando por los de [63] un indeciso naturalismo, hasta la acentuada y repetida explotación de los temas rurales. Pedro Emilio Coll señalaba ya, en 1896, que Urbaneja, «un día, huyéndole a la marea de la moda, que con afeminada forma cubría endebles ideas, fue aproximándose al naturalismo hasta calarse los lentes de Zola a través de los cuales se recibe una visión negra, apocalíptica, del mundo exterior. Ojo de vaca marca el punto culminante de ese período. Leed con atención los cuentos de Urbaneja, leedlos por orden de fechas y observaréis cómo lentamente se iba separando de una estética para caer en otra casi antagonica».

Ya dijimos que los cuentos de Urbaneja, anteriores a Ojo de vaca, no lo son propiamente. Apenas bocetos, apuntes, «croquis criollos» como él mismo bautizó algunos. Todos responden, sí, a una formulación teórica de los dos ensayos publicados en Cosmópolis, por 1895, recogidos después en El criollismo en Venezuela. Su voluntad de crear una escuela propia dentro del modernismo, era clara. Empezó negando en buena parte la literatura anterior: «No miremos hacia atrás; escasa es nuestra herencia.» Aunque realmente, si atendemos sólo al tema, ya había escrita una buena cantidad de cuentos y novelas dentro de un perfil regionalista, aliado primero con el romanticismo sentimental y después con el naturalismo. El mérito de Urbaneja Achelpohl estuvo en la dignificación expresiva que imprimió a esa temática criolla, aparte de que fue un narrador de oficio, que no atendió a las tentaciones del poligrafismo intelectual donde naufragaron muchas vocaciones anteriores y posteriores a él. Hizo literatura regional pero sobre todo quiso y se propuso hacer literatura con sentido de arte. Procuró diferenciarse, por igual, de «los que andan estropeando la idea para dar a la forma redondeces mórbidas, fingido nervio a frase muerta y los otros, los que matan el verbo, el color, dando a la carne la triste transparencia de los cirios, imagen de sus almas anémicas.». De tales planteamientos, surge su conciencia emancipadora respecto del naturalismo y la fe en una literatura [64] nacional, autoctonista. Su segundo ensayo, «Más sobre literatura nacional», es ya un programa de lucha nacionalista en el terreno literario, y aún más, proyecta el programa en función continental, cuando define el objeto del americanismo: «ser la representación sincera de nuestros usos, costumbres, modos de pensar y sentir, sujetos al medio en que crecemos, nos desarrollamos y debemos fructificar».

De los programas teóricos surgieron los elementos dominantes de su escritura, ya señalados. Estos van repitiéndose de uno a otro cuento y le imprimen a su obra una

monotonía que no logran atenuar las tintas sombrías y el patetismo -a veces efectista- con que remata las acciones. Dejó, no obstante, en el cuento, algunos que pueden tenerse como verdaderas obras maestras por su estructura compacta, que hicieron del autor un innegable modernizador del género. A partir de *Flor de las selvas*, el cuento premiado en 1898, logró desasirse de un casticismo regionalista muy aprendido de Pereda. Ahí desaparece la altisonancia oratoria de textos anteriores. La expresión figurada de un discurso lírico se ajusta más al ritmo del relato. Todos los recursos del cuentista confluyen después en su más importante novela: ¡En este país...! La rusticidad campesina del marco externo llega a plenitud. La omnisciencia inexorable del novelista se mantiene. El estatismo de los ambientes prevalece. Pero los tipos humanos -protagonizan ahora un conflicto de clase popular en ascenso a través del caudillismo de las montoneras. Temática presente como incidencia accesoria de *Todo un pueblo*, se perfila como retrato moral en la novela de Urbaneja Achelpohl y trasciende luego a *La trepadora*, de Rómulo Gallegos. A partir de ¡En este país...! la afirmación tiránica del criollismo se impuso, y continuó en una cohorte de escritores y grupos a través del tiempo.

Entre los que escribieron por los mismos años de esplendor criollista, hay nombres estimables como discípulos de aquel perseverante artista del regionalismo artístico.

De ellos, el más resaltante es quizás Alejandro Fernández García (1879-1939). Comenzó publicando sus primeros cuentos en *El Cojo Ilustrado*, desde 1897: «El regalo de bodas», «El recuerdo de los besos». Primero asumió la [65] estética musical del modernismo, en el libro *Oro de alquimia* (1900). Dos años después, se consagró al obtener el premio en el segundo certamen de *El Cojo Ilustrado*, por su cuento. «La bandera» (1902). Se afirmó en el criollismo con *Bucares en flor* (1921) y mantuvo activa su vocación de narrador hasta 1935, cuando publicó *El relicario*.

La vertiente cosmopolita y predominantemente artística, promovida por Dominici y seguida inicialmente por Pedro Emilio Coll, debía dar a la narrativa venezolana del modernismo el nombre mayor, uno de los más altos de la novela modernista hispanoamericana:

Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927). Fue sin duda la personalidad más combatida y sorprendente del modernismo venezolano. Aún hoy, su obra produce juicios encontrados. Hay quien juzga su escritura artística como «palabra estéril». Pero también el mismo año en que se emitía el juicio anterior, otro crítico hispanoamericano consideraba a Díaz Rodríguez como legítimo precursor del más moderno arte de narrar en el Continente.

Su obra narrativa inicial aparece en volumen, el mismo año en que obtenía reconocimiento de la Academia Venezolana de la Lengua, por su libro *Sensaciones de viaje* (1896). El primer libro de cuentos se tituló *Confidencias de psiquis*. La nota pesimista, «decadente», que acompañará la silueta del gran artista, está definida desde ese instante. Su concepción estética del relato, morosa y penetrante en la psicología de sus criaturas, también. Son los suyos cuentos de ritmo lento, de prosa muy ajustada a una materia que ya no importa si es o no regional. Tuvo una visión ecuménica del mundo y a ella responde su literatura. A partir de ese primer libro de cuentos, Díaz Rodríguez hubo de proyectarse como un legítimo renovador de las técnicas del cuento venezolano. Lo mismo utiliza la

forma de expresión epistolar que la narración directa de primera persona, o la omnisciencia del autor [66] como sujeto del discurso. Pero ya exhibe un interés por liberar a los personajes de la tiranía omnímoda del escritor. Lo que Gil Fortoul había hecho para introducir la narración psicológica en nuestra literatura, queda reafirmado en Díaz Rodríguez, tanto en los cuentos como en las novelas.

Confidencias de psiquis muestra en su conjunto una multiplicidad de puntos de vista. El autor tiene conciencia de los tonos narrativos en el relato. Su prosa se ajusta al temperamento de los tipos. El tono de intimidad morosa del relato psicológico predomina y anuncia al novelista, a tiempo que justifica el título del libro: Confidencias. Lo erótico llevado a diferentes escalas interiores predomina en la temática. Hay un rasgo trascendente en esos primeros cuentos, que Pedro Emilio Coll supo entrever y enunciar: «Los personajes del reciente libro de Díaz Rodríguez son modernos por la facultad cruel que tienen de analizarse a sí propios, pero ponen en la pasión un ímpetu, un ardor de seres menos escépticos y escrupulosos que la mayoría de los hijos del siglo.»

A los dos años de este primer volumen de cuentos, El Cojo Ilustrado publica los Cuentos de color, que adquieren forma de libro en 1899. La prosa modernista alcanza ahora tonalidades musicales extraordinarias. El refinamiento de la sensibilidad y el juego de la imaginación, notas dominantes como características del movimiento van reiterándose de uno a otro relato. La fantasía y la voluptuosidad son constantes en los nueve cuentos. A las innovaciones técnicas y la penetración psicológica del primer libro, sucede ahora una preocupación por la plástica, al modo de los grandes pintores renacentistas. Pintar con la palabra es la intención marcada. Por eso son cuentos de color. Los señalamientos de exotismo con que fueron criticados para negarlos, respondían una vez más al juicio restringido a la temática, sin reparar en las características de una obra de arte, que procuraba serlo por sobre cualquier otra consideración. Al ritmo lento de las Confidencias, corresponde una escritura sinfónica en los Cuentos de color. Al estudio del alma del primero, se opone [67] un afán por encontrar la textura justa de los conjuntos, una armonía del matiz, un simbolismo cromático de las acciones, sugeridas más que desarrolladas. Al choque conflictivo de los caracteres le corresponde ahora una posibilidad de solución poética en las acciones. Hay, sin embargo, un cuento en el libro, donde se anuncia con claridad el dilema del hombre en pugna por alcanzar refinamiento de artista mediante una batalla contra la vulgaridad de sus mismas fuerzas instintivas o contra las adversidades de un medio nada propicio a tales objetivos de «artepurismo». Es el cuento «Rojo pálido». Tal vez sea ya el anuncio germinal de actitudes y concepciones convergentes luego en el novelista de Ídolos rotos (1901).

La primera novela de Díaz Rodríguez es el comienzo de la plenitud, por la grave hondura con que moldea el alma desgarrada del artista Alberto Soria, empeñado en imponerse sobre un medio voraz y asfixiante de una época venezolana, convertida por Díaz Rodríguez en símbolo, doliente, parecido al de «El sátiro sordo» de Darío. La técnica narrativa es la de una novela donde los tiempos del relato son manejados con maestría sorprendente por su modernidad. El paisaje, más que la transcripción -polícroma o no- de una geografía inerte, es el trasunto de una memoria ordenadora y evocativa. La derrota de Alberto Soria por las fuerzas de una barbarie social, son un reverso de la naturaleza antropofágica tan típica de los narradores regionales. La crítica, sin embargo, identificó al

refinado artista de la novela, con su autor. Le encaró así, una actitud pusilánime al novelista que, sólo años después, actuaría con debilidad frente a la dictadura de Juan Vicente Gómez, cuando ya toda su obra máxima estaba escrita.

Sangre patricia (1902), consagra a Díaz Rodríguez como el novelista por antonomasia del Modernismo hispanoamericano. Fernando Alegría la considera obra maestra del autor, «una de las primeras novelas poemáticas de Hispanoamérica en que el mundo de la subconsciencia reemplaza la imaginería exotista del Modernismo. En ella Díaz Rodríguez es un precursor del surrealismo y de la novela de interpretación psicológica e intención poética que representan, más tarde, autores como Ricardo Güiraldes en Xaimaca, Torres Bodet, en Margarita de niebla y Barrios en El niño que enloqueció de amor. [68]

A la luz del poderoso desarrollo que ha alcanzado en nuestra época la novela esteticista, la reputación de Díaz Rodríguez crece considerablemente. Sangre patricia, redescubierta por la crítica, tendrá que ser redescubierta también por las nuevas generaciones de novelistas que aprenderán en ella una lección de alto oficio literario».

Después de esta segunda novela, Díaz Rodríguez sufre el abatimiento de una crítica adversa. Calla un largo tiempo. La política lo absorbe y su condición de funcionario durante la dictadura de Gómez, lo inmola. Aislado a ratos en su hacienda de Altamira, en los valles de Caracas, trabajó una tercera y última novela y un grupo de cuentos. El criollismo había impuesto sus postulados. Insurgía el realismo moderno. El gran artista de la narración polícroma y psicológica, hizo concesiones al gusto y a la época. Las generaciones templadas a la luz de otras modalidades narrativas, post-modernistas, habían trabajado ya, con éxito y calidad enormes, la materia nacional. Peregrina o el pozo encantado (1920), quiso responder a las nuevas exigencias. Su autor la subtítulo, significativamente, «novela de rústicos del valle de Caracas». Fue editada el mismo año en que aparecía la segunda edición, corregida, de En este país y en el que Gallegos publicaba su primera novela: El último Solar, a tiempo que Enrique Bernardo Núñez entregaba su primera narración de temática histórica, pero de premonitoria capacidad innovadora: Después de Ayacucho. Pocaterra había publicado algunos de sus Cuentos grotescos en Cultura Venezolana y otras revistas. Los aires de la vanguardia comenzaban a sacudir la ronda pintoresca del regionalismo saturador del ambiente literario. Era, pues, demasiado tarde para un retorno a la literatura «artística», aunque ella estuviese maquillada con musicalidades y colores locales.

Como apéndice a la primera edición de Peregrina, su autor insertó un grupo de tres cuentos: «Las ovejas y las rosas del Padre Serafín», «Égloga de verano» y «Música bárbara». De ellos, el tercero, había aparecido en la Revista Moderna de México, en 1903. Pertenece, pues, a la época máxima de plenitud en su autor. Este cuento muestra particular interés. Es, en su cuentística, lo que Sangre patricia en la novela: una pequeña obra, magistralmente [69] construida. Marcaba ya, entonces, el retorno a la materia nacional. Pero no en la epopeya pintoresca de la geografía, porque ésta resulta un paisaje interior, visto por los ojos recónditos de un ciego, y es, así, esencia de formas naturales, como el ambiente evocativo que entremira Alberto Soria en su regresión psicológica a la infancia. El conflicto de «Música bárbara» ocurre más en la interioridad del personaje, contrastado con la ruindad material de su miseria externa, de mendicante; es un contrapunto entre las

vivencias -riqueza espiritual- de una época próspera en la Maiquetía rural de carreteros, y el desfallecimiento físico del pueblo, sometido a un falso progreso de riqueza dependiente. Las relaciones opositivas se producen «como si confusamente percibiera un mismo destino pesando sobre él y sobre el pueblo de su amor»; la carencia física de vista en el ciego forma un sintagma con la ceguera de un pueblo que cierra los ojos o no ve su ruina y la precipitación al abismo mediante la prosperidad adventicia de un país saqueado por empresas extranjeras. El desarrollo es, pues, de hondo simbolismo. Su trascendencia, una profecía de gran modernidad, más allá de los objetos incidentalmente seleccionados para portar el mensaje. En igual forma, la infancia del ciego, arquetipo de su pueblo, edad opulenta en travesuras y recuerdos, está asociada por analogía con la prosperidad de la casa de su padrino, dueño de tierras fértiles; y la ruina de éste, con la apertura del ferrocarril inglés, que expresa el viaje externo hacia la ruina, paralelo al desplazamiento interior del personaje hacia atrás, hacia el recuerdo. Ambos niveles confluyen en el discurso criollista de los diálogos sostenidos por el ciego y los sobrevivientes del padrino rico. El ciego ve y execra la falsa civilización que arruinó a Maiquetía por el desaguadero de la vía férrea, que se lleva las viejas onzas de oro hacia la Europa de los «musiues». Sus interlocutores, videntes físicos, son ciegos ante la ruina y se deslumbran con aquella manifestación del progreso vial. En el análisis simple de Benito, ciego de mentalidad ingenua, está reflejado el derrotero moral y económico de un tránsito entre el país rural y el falso crecimiento del progreso adventicio.

Aquel cuento de Díaz Rodríguez, escrito y publicado en la Revista Mexicana durante el auge de nacionalismo [70] político, cuando Cipriano Castro enfrentaba las cobranzas usureras de países extranjeros, pasó, no obstante, inadvertido. A Díaz Rodríguez se le había colocado el cartelito de clasificación como escritor exotista, indiferente a los males del país, artepurista, etc. Benito, el carretero ciego, rebelde e indignado contra la compañía inglesa de ferrocarriles, síntoma de época, fue burla de todos los arrieros; al final se pierde en un hondo y patético símbolo, se despeña por un abismo que lo torna masa amorfa. Su simbología no fue entendida entonces. Pero ahí está viva la denuncia escrita con dignidad de artista por Manuel Díaz Rodríguez, el primer narrador venezolano que en su tiempo adquirió renombre y proyección continentales, como el novelista por antonomasia del Modernismo.

Pese a las detracciones, algo provincianas, de románticos a destiempo o de regionalistas a ultranza, el estilo de Díaz Rodríguez llegó a formar escuela en nuestra literatura narrativa. Muchos lo imitaron. Algunos lograron éxitos momentáneos. Luego cayeron, casi todos, en el olvido. Otros, fueron relegados en forma injusta porque no generaron escándalos, bien porque su modernismo abordó materias históricas, o en todo caso, asuntos no regionales. Vale destacar algunos de estos autores, como mención, ahora, valorables en una historia de la novela y el cuento. Así, Rafael Sylva, tan próximo a la cuentística de Nájera, Darío o Díaz Rodríguez, por sus Cuentos de cristal (1901); Antonio M. Linares, epígono de Pedro César Dominici, en Poliantea (1902); Rafael Arévalo González, (1866-1935), más recordado por su valiente combate contra las dictaduras de Castro y Gómez, que por su prosa de sonoridad modernista o de pesimismo político panfletario en novelas como ¡Maldita juventud! (1904); Francisco Betancourt Figueredo (1866-1915), autor del volumen Cuentos míos (1905) y de la novela Guillermo [71] (1894), esta última considerada por Picón Febres como superior a Peonía; Pedro Miguel Queremel, quien publica en 1912 un

«Cuento negro» y «Psiquis femenina», sobre los cuales obvian comentarios de filiación. Finalmente, Carlos Paz García (1884-1931), cuyo volumen *La daga de oro* (1919), es muestra decorosa, aunque tardía, de una escritura modernista que para esa fecha se había desgastado casi hasta la extinción. [72]

6. Del Modernismo al realismo social.

Por lo dicho a propósito del ensayo modernista, en otro trabajo de esta misma obra, recordemos nada más que tal generación de escritores convivió al lado de supervivientes románticos y de pensadores positivistas. Ellos y los últimos, constituyeron el núcleo de mando que rodeó la dictadura de Juan Vicente Gómez. Su comportamiento político acentuó más la crítica frontal contra las concepciones estéticas sustentadas en teoría y en obra de creación por sus integrantes. Entre los nombres ubicados generacionalmente al lado de los modernistas destaca, por desemejanza, uno destinado a ser el pionero de una antítesis: el realismo.

Rufino Blanco Fombona (1874-1944). Polígrafo, la dispersión de su obra le proyectó en muchos campos. Fue una de las más influyentes figuras continentales de su tiempo. Esa misma dispersión lo privó de consolidar una obra maestra. En el cuento y la novela aportó valiosos títulos. Su iniciación arranca de pequeñas estampas muy al gusto del decadentismo; por ejemplo, su página «De blanco», publicada en *Cosmópolis* (1894).

Cuentos de poeta (1900), su primer libro en el género, mostraba claras orientaciones de un naturalismo violento en los conflictos, de un modernismo cantarino en el discurso. Después negó casi todo el contenido, aunque salvó algunos cuentos para reinsertarlos en *Cuentos americanos* (1904). El adjetivo incinerante, la prosa llena de expresiones despectivas, el tratamiento rabioso de algunos personajes, todavía mostraban al romántico solapado que hubo siempre en este paradójico intelectual. La materia venezolana de algunos cuentos, tratada con crudo lenguaje, en acciones de un efectismo áspero y a veces grotesco, [73] anunciaban en él a un seguidor cercano de la trayectoria emprendida por Miguel Eduardo Pardo, el de *Todo un pueblo*. Muchos de sus personajes están más próximos a la caricatura que al tipo de la narración artística de los modernistas. Su humor es negro y más vecino de la sátira o el sarcasmo ácidos que de la fina ironía manejada por Coll o Dominici.

Todo ese mundo arduo fluirá en prosa muy ágil en su primera novela: *El hombre de hierro* (1907).

Esta obra, como la de Pardo, tiene por centro a Caracas. El éxito, al aparecer el libro, fue rotundo. A diferencia del de Pardo, el libro de Blanco Fombona concentra la intencionalidad del autor en la sátira despiadada a una burguesía mercantil en ascenso. Ya la novela mural de interpretación sociológica, de Pardo, está ausente en Blanco Fombona. El panfletista político domina a ratos la historia. Pero los trazos vigorosos, los diálogos, las técnicas de cambios de tiempo y de plano narrativo hacia el interior de algunos personajes -

Crispín Luz monologa con soltura- el predominio claro de la acción narrativa directa, la expresión escueta, han alcanzado madurez suficiente para tener a *El hombre de hierro* como la novela donde se afianza el proceso de un «realismo burgués», como lo llamaría Lukacs. Los tipos humanos como Perrín y sus hijas -Perrín & Cía- o Crispín y Ramón Luz, penetran en la narración venezolana para prolongarse en homólogos de ficción a través de las obras de José Rafael Pocaterra y Rómulo Gallegos, entre otros. El mesianismo oratorio, palpable aún en Pardo, o el análisis sugerido por las situaciones amorosas, han desaparecido. Ahora la novela presenta situaciones con toda crudeza, captadas más a fondo, incluso en las caricaturas de personajes como la señora Linares, parienta fisonómica de la Tasajo de Pardo.

Blanco Fombona persistirá en el cultivo de novelas y cuentos por varios años más, pero sus otros libros, *El hombre de oro* (1914), *La mitra en la mano* (1927), *La bella y la fiera* (1931), no hacen más que reiterar el acierto feliz de su primera novela para regresar, en el cuento, a ciertos dejos de romanticismo disimulado en crudos trazos naturalistas, como ocurre con *Dramas mínimos* y *Tragedias grotescas* (1928). La síntesis de logros de la novela psicológica y social, con puertas de escape al criollismo, que se enunciaban en *El hombre de hierro*, llegarán pronto [74] a una cumbre indisputable, con otro narrador en cuyas novelas, y en especial, en cuyos cuentos, el realismo alcanzará superioridad artística no igualada después.

José Rafael Pocaterra (1890-1955). La importancia de su nombre en la historia de nuestra narrativa es excepcional, por sus obras mismas, y por la tarea de divulgación que llevaría a cabo en 1922, con su revista por entregas *La lectura semanal*.

Luchador infatigable contra las dictaduras de Castro y Gómez, se inicia en la narrativa con la novela *Política feminista* (1913), reimpresa después con el título de *El doctor Bebé*. Es, por su ámbito, novela urbana, pero el eje ya no es Caracas, sino la Valencia de la dictadura de Cipriano Castro.

Si Pardo englobó todos los sectores sociales en la novela, y Blanco Fombona descargó sus tintas ácidas sobre la burguesía de la capital, Pocaterra ceba su demoledor arte narrativo, como un virtuoso de la sátira y del grotesco, en la clase media provinciana, con sus burócratas y sus solteronas, con su moral gazmoña y sus prejuicios endémicos, con sus políticos aduladores y cucañistas. El magisterio de Blanco Fombona es claro. Cuando este gran divulgador de la literatura hispanoamericana lanza la segunda edición de la novela, *El doctor Bebé*, en 1917, el volumen se abre con una carta de Pocaterra, donde reconoce: «*El hombre de hierro* fue para mí una revelación; yo caí en ese camino de Damasco desde el asno cansino, campanilleador y pueblerino, en que venía... La lectura de ese libro me hizo romper cuartillas y hacer trizas la papelería ridícula de los veinte años, con la atenuante de que no publiqué jamás nada de aquello; sentía ese pudor instintivo de los seres deformes para desnudarse ante los demás.»

El rechazo de la novela artística, iniciado por Blanco Fombona desde la entraña del modernismo, llega con Pocaterra a un estado de incandescencia. Él arremete contra [75] «el literaturismo agudo de prosas preciosas». Para el momento en que publica su novela inicial, 1913, la literatura narrativa había dejado de ser un divertimento para convertirse en un

arma apta a sacudir conciencias. Baroja había reaccionado en la novela española contra los preciosismos de Gabriel Miró y Valle Inclán, el de las Sonatas. Los grandes maestros del realismo ruso, Andreiev, Tolstoi, Chejov, Gorki, habían comenzado a difundirse desde España, a través de la Colección Universal de Espasa Calpe. Su impronta debía ser ejercida en los narradores de una promoción que nacía cuando el modernismo estaba en auge. A ella pertenece Pocaterra. Si sus lecturas juveniles estuvieron más cerca de Emilia Pardo Bazán (Los pazos de Ulloa), o de Zola, Maupassant y Eça de Queiroz, la vocación del narrador que entraba con pie firme desde la primera obra, llevaba dentro la rebeldía original de Baroja y la conciencia difundida por América, con la Revolución Mexicana desde 1910. La voluntad de reacción contra el modernismo abarca, en Pocaterra, también las modalidades artificiosas de lo nacional puestas en vigencia por el criollismo. En 1927, cuando murió Manuel Díaz Rodríguez, desde Nueva York, le dedica una de sus Cartas hiperbóreas, «In memoriam». En ella apunta rasgos reiterados que ya había expuesto en su carta «A un amigo», especie de pórtico inserto en El doctor Bebé. En esta última referencia, dice:

«Yo no aspiro a ser criollista del Distrito Federal ni a formar atmósferas criollas a fuerza de terminologías populares o de «floraciones rojas de cafeto»; no, señor: cuando yo me puse a escribir este libro, ¡qué lejos estaban de mí los «herméticos» de Las Gradillas y las bibliografías de la camaradería letrada! Mis personajes piensan en vengolano, hablan en vengolano, obran en vengolano, y como tengo la desgracia de no ser nieto de Barbey d'Aurevilly o hijo del Cisne lascivo, es justo que se me considere, y lo deseo en extremo, fuera de la literatura.»

Más adelante añadirá que se ha propuesto, no retratar personajes, sino fijar tipos. Con su rebelión expresiva, más literal que literaria, el réquiem al modernismo se iba fortaleciendo, pese a que hubo labradores tardíos, al igual que ocurriera con el romanticismo. Díaz Rodríguez es [76] para él un modelo a no seguir nunca, ni por él, ni por los realistas de su generación:

«Dejó una pequeña «escuela» ya que él estuvo afiliado por modo notable a la de la escritura artística. Ninguno de sus imitadores -que apenas si se atreven a llamarse seguidores- llegan a igualarle. Y ya no será superado en su línea porque estas nuevas generaciones ignoran de un modo preconcebido y firme las orfebrerías, la literatura pitiminí, los cuadritos de cafetal, flores de bucare y églogas avileñas. Todo eso pasó y se ha hundido en el largo crepúsculo mental de dos dictaduras andinas.

Ya el arte por el arte no es un credo, ni siquiera el ritmo postulado de las juventudes aisladas en pequeños medios a base de pequeñas lecturas.»

Su posición estética, pues, estaba ligada a la actitud política de lucha contra las dictaduras de Castro y Gómez. Su enfrentamiento al modernismo era, al mismo tiempo, escarnio a los «artistas» que lo rodearon. Ahí la raíz de su marginalismo literario, su actitud de novelista que fija retratos con nombre y apellido. En esa manera de entender la escritura reside la fundamentación ideológica de una prosa escueta, anti-literaria. Pero la calidad de su realismo, la clara elección de una temática real, que él deforma en la sátira y la caricatura para fustigar, fue también un acto creador que lo puso, no al margen, sino dentro, y muy en alto, de la literatura de su momento. A su primera novela siguieron Vidas oscuras

(1916) y Tierra del sol amada (1918) para concluir su aporte al género, ya en edición tardía, con una novela escrita muchos años antes: La casa de los Abila (1946).

Vidas oscuras, fue tal vez la mejor novela de Pocaterra. El sentido de lo grotesco llega ahora a bordear lo magistral. Alcanza flexibilidad y dramatismo que faltaban todavía en El doctor Bebé, novela aún vacilante en su estructura. Aquella especie de alergia urticante que le producía la utilización de giros criollistas en la obra de juventud, ya no le preocupa.

Pocaterra abrió serios caminos a la novela-documento, al cuasi-reportaje, tan de costumbre por los años 30. Su materia urbana ya no incurre en los obligados pequeños [77] himnos descriptivos, que Blanco-Fombona aún conservaba en las suyas, aunque discretamente. En conjunto, José Rafael Pocaterra intentó y logró abarcar los contextos urbanos de las ciudades más importantes del país: Caracas, Maracaibo, Valencia, y -como apunta Ramón Díaz Sánchez- «ha realizado sus síntesis contemporáneas en la rápida y un tanto desordenada acción de sus novelas urbanas». El mismo crítico estima a Pocaterra como un discípulo de Ega de Queiroz. Sin embargo, el autor de lengua portuguesa estaba aún limitado por cierto humor diletante, por una contención irónica en sus relatos. En el valenciano de ruda prosa hay un desbordamiento caudal de literatura escrita con furia insurgente, donde se repara muy poco en la concepción artística del texto. No fue sin embargo la novelística lo que dio fama y proyectó el nombre de Pocaterra a niveles cimeros en la narrativa. Fueron sus Cuentos grotescos (1922), donde la rapidez del cuadro -que dejaba sin desarrollo en sus novelas- se convirtió en virtud. Sus cuentos son ante todo rigurosa historia, dicha en forma directa, con digresiones mínimas, o sin ellas. La intensidad de los tipos tiene más naturalidad, aun en la caricatura, apenas boceto. Son ante todo personajes en sus cuentos, inventados con obsesiva intención realista, antídoto a esa especie arquetípica de llaneros encobijados, que minaron la literatura del criollismo para adornar un paisaje idílico e inauténtico y conformar en todo la visión falseada de una nación edénica, una sinfonía tropical de geografías. Pocaterra, con toda conciencia, procuró señalar ese modo de arte narrativo mal entendido, producto de un desgaste modernista en el retorno a un americanismo poético. Su anti-literatura debió también derivar en larga hueste de cultores en quienes la crudeza de hombre y tierra magra se fue tallando y manoseando hasta el agotamiento y la pérdida de eficacia combativa.

En un extraordinario prólogo crítico, redactado para la edición completa de sus Cuentos Grotescos, en 1955, denunciaba las inautenticidades, la poca honradez de esa literatura filantrópica y se autodefinía así: [78]

«Entre aquella gente de Oriente y de Occidente, un poco gárrula, criadero de caudillos y emporio de tristes hazañas de campamento o de encrucijada, lejos de la atolondrada capital, más allá de la mesocracia de las vellejas de la zona central, al socaire de las cordilleras que se van desde el valle de Caracas, costa abajo a anudarse en la Pamplona colombiana, el gran silencio de las llanuras... El pastor con su mecha de carne y su potro flaco, la desolación sin caminos, ni voluntad ni esperanza. El Llano. Un aléluya que se convirtió en de profundis. Allí también capté el paisaje y el hombre que tanto éxito ha alcanzado después en el asfalto del Distrito Federal, estilizándose en Joropos o pintándose en grandes murales literarios de tipo simbólico.

.....

(...) En mis cuentos y en mis novelas («Vidas Oscuras», «La casa de los Abila» algún otro trabajo) yo he querido dar otra noción: la real. La que yo vi en luengos años en el corazón de las llanuras, bajo el castigo de las plagas, de las guerrillas salteadoras que acometían, surgidas del Centro o del Oeste, las últimas reses, los últimos caballos, las últimas gallinas, en hatos, potreros y ranchos... De paso quedaban mujerucas encinta y hambre adelante como estrella de Belén, camino de poblados despoblados. Y dale con la literatura patiquinesca de estar forjando lindas novelas y masoquineando la pueril vanidad criolla que remata, en cada pedazo del país en que vivimos, con aquello de: ¡Este heroico y sufrido Estado! Puede haber un arte sin honradez, como una mujer bella sin honestidad.

Esos trozos de ambiente son «el ambiente» de mi literatura. Ni rectifico, ni sacrifico: Narro». (...).

Pocaterra se había forjado, pues, en una literatura de sacudida, de violencia presentativa, más próxima de Baroja entre los españoles, o de Gorki, entre los rusos, que de los modernistas y post-modernistas. Eso explica en parte que, durante mucho tiempo, su obra fuera guardada sin negarse -por miedo al demolidor polemista [79] que había en él-, pero también sin exaltarse, como un artefacto explosivo de cuidadosa manipulación.

El rumbo emprendido por sus cuentos se proyectará después en la generación del semanario Fantoques, fundado, dirigido y animado por Leoncio Martínez. Este y sus compañeros serán encarnizados defensores de un realismo nacionalista, Leo difiere de Pocaterra en lo último, pues el de Cuentos grotescos entendía el arte como algo que no es propiedad de un país ni de una raza. Pocaterra se mantuvo al margen de grupos y generaciones. Adversó la conversión de realidad en símbolos mesiánicos. Orientó jóvenes, dio la mano a escritores incipientes, pero siempre como un díscolo alquimista de tragedias y desolaciones que hacían pensar en un existencialismo dostoiewskiano, cuando la literatura venezolana iba a perfilarse por otras dimensiones y propósitos. La calidad de su grotesco literario ha sido materia de estudio por parte de críticos recientes. Falta, sin embargo, la revalorización de conjunto -de su arte narrativo, opuesto, como se ve, a conciencia, de la línea regionalista perfeccionada y llevada a máximo brillo por la generación de La Alborada. [80]

7. La gran síntesis: super-regionalismo. La Alborada.

Pocos años antes de que Pocaterra publicara su primera novela, mientras los últimos narradores modernistas se afincaban en las páginas de El Cojo Ilustrado o más tarde en El Nuevo Diario (vocero oficial de la dictadura gomecista), un grupo de narradores más jóvenes comenzaba a despuntar, aún deslumbrado por la simbiosis del criollismo implantado por los cuentos de Urbaneja Achelpohl.

Algunos se quedaron en el terreno meramente artesanal de la orfebrería modernista, imbricada en la materia regional, como una manera de superar los vicios expresivos del costumbrismo romántico. Así sucedió con casos como los de Rafael Bolívar Coronado (1884-1924) o Luis Yépez quien más tarde, con el transcurrir del tiempo, derivó exclusivamente hacia el trabajo de la poesía-; con Pedro Felipe Escalona, autor de *La venganza del oro* (1913), novela de costumbres regionales. Carlos Elías Villanueva (1880-1938), desde Valencia, quiso escribir la antítesis de Miguel Eduardo Pardo, con su novela *Villa Sana* (1914). Eran los años en que se imponía una nueva revisión de valores, una salida al estancamiento modernista. Bajo esos síntomas de endemia artística nació la generación o, mejor, grupo, que fundó la revista *La Alborada* (1909). Lo integraron Rómulo Gallegos, Julio Horacio Rosales, Enrique Soublette, Julio Planchart y Salustio González Rincones. De ellos, tres por lo menos cultivaron con éxito la narrativa. Uno, cercenado en plenitud de vida y creación, Enrique Soublette (1886-1912). Dos, Julio Rosales y Gallegos, universalizaron el cuento y la novela regionales. Planchart fue el crítico. González Rincones, el poeta de aproximación a las literaturas de vanguardia. [81]

Julio Horacio Rosales (1885-1970). Fue el primero en publicar sus cuentos en *El Cojo Ilustrado*, desde 1907: «Había adquirido una trampajaula»; le siguieron «Labios crueles» e «Historia de rapaces» (1908), «Viendo pasar las nubes» (1909), «El corredor de caminos» (1910), algunos de los cuales integrarían, con otros textos, los dos volúmenes de su primer libro: *Bajo el cielo dorado* (1915). Escribió casi exclusivamente cuentos y novelas cortas. Adquirió en los primeros un vigor y una decantación ejemplares. En su primer libro se muestra al escritor en pleno dominio del oficio. Insistió con *Caminos muertos* (1916), *Aires puros* (1922), *Historia de rapaces y otros cuentos* (1945), para llegar hasta el final de sus días en el trabajar silencioso que cerró en *Fatum*, *El mejor rábula* (1959) y *Cuatro novelas cortas* (1964).

El ansia de fama intelectual tuvo para la gente de *La Alborada*, un ejemplo a seguir: *El Cojo Ilustrado*. «Esas figuras de Sanedrín de «*El Cojo*», esos personajes herméticos como los sacerdotes de Egipto, ejemplo del escritor, vernáculo, chapados a la francesa, casi todos, sombra y reflejo de los prototipos modernistas del siglo XIX, nos deslumbraban y fascinaban con sus estilos, cuales clasicistas, cuales preciosistas». Por eso no extraña que en los primeros cuentos de Rosales, como en los de Gallegos, y en las escasas muestras que legó Enrique Soublette («*El mensajero del sol*» 1910), la huella melódica del discurso modernista, la intención artística del relato, mantuvieran la conexión umbilical con el criollismo. Los de *La Alborada* terminarán por ser super-regionalistas en su temática, pero quieren convertir en símbolo perdurable la esencia local, a través de una estructura que sea, ante todo, arte moralizador, ejemplificación del civismo y la rectitud. Gallegos será al final el gran sacerdote de tales propósitos.

Bajo la alucinación estética de la capilla de *El Cojo Ilustrado* nace el núcleo exclusivo de *La Alborada*. Van llenos de optimismo efímero, sobre el porvenir del país. Venezuela acaba de salir desembarazada, de las garras dictatoriales, pero también nacionalistas, de Cipriano Castro. Cae, como bastón de relevos, en las zarpas astutas [82] y represoras de Juan Vicente Gómez. Este último asume el mando el 19 de diciembre de 1908. El 31 de enero de 1909 aparece el primer número de *La Alborada*. «Dimos en llamarnos de esta

suerte, «alborados», a fin de usar una denominación, cómoda y determinativa de cada uno de los cinco componentes del cónclave.

Parte de entonces una solidaridad tan estrechamente fraternal entre nosotros que, en todo el curso de nuestra asociación, sin lamentar una sola divergencia siquiera temporal, marchamos unidos los cinco en un reducto, cerrado para encelar la misma fe patriótica, para incubar la misma esperanza en un mañana independiente y honroso; cruzados de la pulcritud, devotos del vivir honesto, en sistemática oposición y contraste con la venalidad, bajeza y concupiscencia que auspiciaba la dictadura de nuestros días, como anacoretas entregados a cultivar el corazón y el cerebro, con la preocupación, como lema de conducta, en la dignidad de los pensamientos y las obras, flores de la personalidad del individuo».

Admiradores, pues, de los escritores modernistas, pero opuestos a su debilidad frente al gomecismo, su actitud de combate fue más bien ética y prudente que conspirativa y política como en Blanco Fombona y Pocaterra. Los alborados estaban imbuidos de reformismo social, de espíritu mesiánico, creyeron en el poder de la educación para redimir el país. Así será la obra. Los cuentos de Rosales, como las novelas de Gallegos, mantendrán en su escritura una cuidadosa busca de la elegancia y la diafanidad del discurso cultista de autores omniscientes, distanciados y contrastados con el habla de sus propios personajes. Esta característica, señalada en escritores anteriores, se acentúa con ellos. La tendencia a pintar grandes murales de paisajes en tono de himno, es otra cualidad, derivada del criollismo al modo de Urbaneja. De allí la elevación lírica que alcanzó la materia regional en la máxima expresión de estos dos narradores.

En Rosales, el lirismo alquitarado de sus primeros cuentos llegó a decantar en relatos de compacta estructura, contruidos casi siempre sobre atmósferas que aumentan las tensiones internas del conflicto por retardo [83] en el desarrollo accional de las secuencias. Lo regional sirve de marco extremo al clima de misterio, o limita los conflictos sociales a través del drama sugerido por la acción misma, despojada de moraleja redentora. Por eso es, en cierto modo, un maestro del relato venezolano moderno. Su cuento «El can de medianoche» es una joya de antología, ubicable con toda claridad dentro del realismo mágico.

Jesús Semprum supo valorar oportunamente a julio Rosales, desde el comienzo de su carrera narrativa.

«De aquel grupo que publicó La Alborada, cenáculo juvenil, ardoroso de entusiasmo, de fe y de esperanza, julio Rosales es el más artista, el más delicado, el más esteta, como se hubiera dicho hace veinte años. Profesa el culto de la forma y no se desdeña en el amaneramiento, lo cual es ya mérito de primer orden para un artista; ni rinde parias a las efímeras modas sucesivas que impusieron primero el alambicamiento verbal como mérito superior y dieron luego en la manía de predicar la sencillez de las «floreillas del campo» tornándose en cierto modo franciscanos ante la obra de arte literaria.

Ni en uno ni en otro extremo, que por lo demás resultarían posturas ficticias para su ingenio, se colocó Julio Rosales; y aún podría agregarse que ello no fue hecho deliberado, resolución que se toma tras meditar maduro, sino espontáneo impulso de su temperamento

y de sus capacidades artísticas. Cabe anotar aquí el mérito mayor que se vislumbra acaso en la obra de Rosales; y es que de ella se encuentran ausentes las influencias que pesaron y pesan sobre las últimas generaciones literarias de Hispanoamérica. Reléanse sus cuentos y dígame luego si en ellos se hallan trazas notorias de influencias francesas, que han sido las predominantes durante largos años en nuestra literatura; ni tampoco veleidades de imitación de la manera española.»

Julio Rosales ya no es el simple escritor del realismo mimético. Toma la realidad por base, como embrión del relato, pero sabe que «para comunicarle sentido pintoresco a la novela la imaginación añade siempre lo restante, [84] que es ficción del novelista». Su tentativa de hallar caminos propios -al relato venezolano fue por la vía de la narrativa misma, singularizándola de imitaciones dogmáticas de escuela, soslayándole aquel fácil trajín de folklorismo mal entendido. Sus cuentos, como el lenguaje, tienen de la realidad el asidero, la expresión de conceptos, respecto de la cosa real que reproducen, pero sin querer ser la cosa misma. Sus relatos están en la realidad, pero son, ante todo, realidad de ficción. La fantasía está creada sobre auténticas tradiciones o supersticiones de la imaginación popular, pero evitan ser malas reproducciones del cuento folklórico. Esa lección la seguirán muchos narradores de años después, aunque por vías diferentes.

Rómulo Gallegos (1884-1969). Igual que Julio Rosales, había comenzado publicando sus primeros cuentos en *El Cojo Ilustrado*. Así aparecen «Las rosas», «Las novias del mendigo», «La liberación», en 1910; «Entre las ruinas», «Por el arrabal», «Los sembradores», en 1911; «El último patriota», «Los aventureros» (subtitulado boceto de novela) y «El apoyo», en 1912. Un año después, recoge algunos de esos textos en el volumen *Los aventureros* (1913).

El año de aparición de su primer libro fue de proliferación cuantiosa para la narrativa del realismo y el modernismo. Blanco Fombona reimprimía sus *Cuentos americanos*, en edición ampliada, bajo el título de *Dramas mínimos*. Julio Calcaño recogía en volumen sus *Cuentos escogidos*. Elena Blavatski hacía lo mismo con sus historias romántico-modernistas: *Cuentos prodigiosos*. En la novela, además de *Política feminista*, de Pocaterra, surgieron otras obras de cierta importancia para el costumbrismo y el realismo, como la narración humorística anti-imperialista *El tío Sam*, de José Aurelio Barazarte; Tosta García publicaba con éxito *Partidos en facha*, para afirmar su popularidad como novelista de costumbres. Urbaneja Achelpohl seguía activo en el criollismo con su novelín *El ancestro*. Autores de un empaldecido romanticismo de alcoba daban a prensas novelas como *Cambio de parejas*, de Antonio M. Linares, [85] o *El triunfo del amor*, de Rafael de la Coya. Hay, sin embargo, un hecho de importancia en ese año de 1913. Es la publicación de la primera novela donde se aborda la temática de los negros de Barlovento: *Rosas negras*, de Carlos Eduardo Cruz. Se iniciaba así una tradición que maduraría en las obras de Meneses, Díaz Sánchez y, muy especialmente, Juan Pablo Sojo. Tal vez esta frondosa producción narrativa eclipsó un tanto la presencia de Rómulo Gallegos con su primer libro de cuentos.

En casi todos los relatos de *Los aventureros* domina la materia rural, al lado de temas históricos sobre las guerras venezolanas. La prosa, aún recargada de lirismo modernista expresa unas acciones de trabajo lento en las secuencias, morosa y detallista en la creación de ambientes, anuncio apenas del novelista que tardaría aún varios años en madurar. De

aquel primer libro de cuentos a la primera novela, hay un largo paréntesis de silencio. El nombre de Gallegos reaparece en 1920, cuando edita en la Imprenta Bolívar de Caracas su novela *El último Solar*. Obra todavía madura, de recuentos generacionales, útil para estudiar los ideales éticos, políticos y literarios de su grupo, ya en ella se enuncia el mesianismo de sus héroes simbólicos cuya larga repetición constituirá una tipología. De cualquier modo, esta obra es el punto de arranque al propósito de escribir el gran mural novelado de Venezuela. Su nombre, sin embargo, no tomaba distancia mayor respecto a escritores que en esos siete años, de 1913 a 1920, entregaron libros repetidores de modelos criollistas, modernistas o de realismo social y hasta de un resistente, empecinado y anémico romanticismo.

El inventario enumerativo de autores y títulos, mientras denota un panorama endeble de la narración venezolana de esos años, permite comprender mejor la importancia capital que iban a adquirir la figura y la obra de Rómulo Gallegos, como hitos donde se corona un ciclo repetitivo de méritos muy inferiores. La lucha antiliteraria contra el modernismo, emprendida por Blanco Fombona y Pocaterra, no había logrado borrar el tremendo poder contagioso de las melodías prosadas sobre idilios rurales. Alirio Díaz Guerra publicaba en 1914 su *Lucas Guevara*. Rafael Bolívar Coronado, escritor que [86] se dispersó en las truculencias heterónimas de sus crónicas coloniales inventadas, o se enseria por un instante en su ensayo sociológico sobre *El llanero* -que estudió espléndidamente Óscar Sambrano Urdaneta- ganaba el premio de los Primeros Juegos Florales Nacionales, con su cuento «El nido de azulejos» (1916). Ese mismo año 16 publicaba Jacinto Egui sus *Cuentos del trópico* y Salvador Jiménez Segura los suyos bajo el título *Algo de un libro*. La novela criollista llegaba a su clímax, cuando Urbaneja Achelpohl alcanzaba reconocimiento hispanoamericano en Buenos Aires, con *En este país...*, mientras Pocaterra editaba *Vidas Oscuras*; y una mujer, Mina de Rodríguez Lucena veía editada su *Antonio Rusiñol*. Otro autor que merece recuerdo especial, porque denotó talento narrativo, aunque la bohemia y el periodismo lo absorbieron hasta desviar su vocación de novelista, es Pedro Lizardo, autor de *Don Rufo Espinosa* y *El forastero* (1916), título este último que Gallegos utilizaba para otra novela escrita hacia los años 20, aunque publicada mucho después.

La narrativa humorístico-romántica había tenido desde 1902 en Tulio Febres Cordero (1860-1939) a un cuentista que alcanzó finura por momentos. Su *Colección de cuentos* (1902) formada en su mayoría por relatos costumbristas o para los niños, algunos de graciosa concepción, dignos de reeditarse, prosiguen en la misma línea a través de *En broma* y *en serio* (1917).

Vemos, pues, que el cuadro de la novela y el cuento venezolanos, cuando Gallegos inicia su carrera, no mostraba mayores relieves, ni en años anteriores ni en los simultáneos a sus obras. Eran, sí, tiempos de otras intentonas, alternadas o perdidas en el círculo vicioso de crisoles literarios en vías de extinción. A *El último Solar* lo acompañan, el año de su salida, *Tierra nuestra*, de Samuel Darío Maldonado, si es que puede considerarse novela una desmembrada galería de cuadros sociológicos de raíz positivista, donde la unidad apenas está cimentada en el desplazamiento de un sujeto por nuestra geografía. Igual sucede con las *Memorias de un semibárbaro*, de Bolívar Coronado, autobiografía escrita [87] con gracia narrativa, pero cuyo apego a la denotación vital de su autor, niega un tanto la necesidad inventiva de la novela. Y si tal ocurría con Gallegos, cuya obra de iniciación

obtuvo cierto éxito, otro tanto, pero menos triunfal, sucedía con otro novelista destinado a revolucionar la ficción venezolana de los años 30, por demarcaciones diversas a las de la geografía moral de Rómulo Gallegos. Nos referimos a Enrique Bernardo Núñez, cuyo primer texto narrativo, *Sol interior* (1918), fue acompañado en 1920 con *Después de Ayacucho*.

Luego del caleidoscopio de nombres donde quisimos diluir el de Gallegos, si lo aislamos ahora, veremos que la persistencia del artífice del regionalismo mantiene su vocación, para iniciar un ascenso vertiginoso a partir de 1925, con su segunda novela: *La trepadora*. En ella está sazónada la prosa y en ésta, como en *El último Solar*, pronunciados los arquetipos novelables de la obra posterior. Reinaldo Solar es el reformista mesiánico, dotado de virtudes y de impacencias. Preside la estirpe de los justicieros, aun en su fracaso, cuyo descendiente perfecto de años más tarde será Santos Luzardo, pero de quienes no están muy alejados otros héroes pintorescos y reformadores a su manera: Florentino Coronado y Marcos Vargas. En *La trepadora*, Victoria Guanipa es la heroína de una voluntad ascendente, cuyo carácter imperativo, cuya voluntad de elevarse e igualar a los núcleos más altos de la sociedad, cimentan un temperamento que genera también la estirpe narrativa de las tipologías femeninas en la novelística de Gallegos. Doña Bárbara será el modelo perfecto; pero en idéntica proximidad se hallan Remota Montiel y otras figuras. [88]

En la marejada intelectual del gomecismo, cuando los modernistas pierden la pureza de su arte para enturbiarlo con la praxis de servicio al dictador, cuando los escritores del realismo social y de las vanguardias incipientes van a la cárcel o tienen que marcharse al exilio, Gallegos emprende camino a Europa. La enfermedad de su esposa lo lleva primero a Italia, luego a Madrid. Deja, sin embargo, en las prensas caraqueñas el testimonio de una gran obra en agraz. En la Imprenta Bolívar edita un novelín esquemático, pero no llega a circular profusamente. Se titula *La Coronela*. Es un alvéolo. La obra maestra no demora. Al año siguiente, en Madrid, aparece Doña Bárbara. El impacto de la consagración desde España convierte a su autor en un héroe de las letras venezolanas. Su ascenso, desde entonces, fue impar. Su novela pasó a la categoría de un mito. Abrumó con su enorme peso de gloria las mismas obras posteriores del autor. Gallegos se convirtió en «el autor de Doña Bárbara». Doña Bárbara siguió siendo «la novela de Gallegos». Hubo de pasar mucho tiempo para que se calmara un poco el vendaval de elogios, para que sobreviniera la objetividad crítica, donde, sin menoscabar los méritos de obra y autor, pudiera observarse mejor el conjunto de su novelística.

Después de Doña Bárbara, Gallegos abrió un nuevo margen de silencio, hasta 1934, cuando aparece *Cantaclaro*, obra que fue considerada por su autor como la mejor novela escrita por él. Al año siguiente, *Canaima*, sin duda, la mejor estructura narrativa producida por el maestro del super-regionalismo. La intención de abarcar un todo nacional en un ciclo, tendrá luego la novela de las regiones costeras en *Pobre Negro* (1937), para cerrar el conjunto *Sobre la misma tierra* (1943), novela de los territorios indígenas y petroleros del Zulia. Escaparon a la unidad cíclica de la tierra venezolana, obras como *El forastero*, donde el paisaje perdió la consistencia aplastante sobre el hombre, pero donde el arte del novelista encontró igualmente una salida legítima a la búsqueda por dónde escapar al esquema repetitivo de las tipologías de sus personajes. Por otras razones, son también materia aparte la novela de la juventud estudiantil cubana: *La brizna de paja en el viento*, y el flaco favor a

la memoria pudorosa del novelista [89] que no aceptó editar en vida la última novela, esquemática aún, boceto apenas, de un mundo y una temática a la cual se acercó para convivirla en la amistad generosa hallada en el exilio, en el testimonio memorioso de nobles compañeros, pero sin la vivencia honda y necesaria que su renombre le exigía al abordar un asunto del que resultaba hasta mejor no hablar: la Revolución Mexicana. Así llega a manos de lectores, *Tierra bajo los pies* (1972).

Hoy es poco menos que imposible decir algo de la obra de Gallegos. Tanto se ha escrito y proclamado en discursos y ensayos. Tuvo su auge y su gloria. Ambos generaron una copiosísima bibliografía analítica. Los libros de Felipe Massiani, Lowell Dunham, Ulrich Leo, Orlando Araujo, Juan Liscano, Ángel Damboriena, Pedro Díaz Seijas, conocidos sobradamente, abordaron desde puntos de vista muy disimiles, la novelística del mayor nombre narrativo que dio el regionalismo venezolano. Llegó después la hora de sacudir su enorme peso. En cincuenta años, a través de los cuales discurre su producción de diez novelas y una estimable cantidad de cuentos, la narrativa venezolana había conquistado otros méritos y emprendido otros viajes triunfales de aventuras. El hombre y el maestro reemplazaron el mito de la obra. El culto al mito engendró casi un temor religioso, cuando no político. Una juventud de escritores más atrevidos había de poner un poco las cosas en justo sitio. Pero es historia de hoy, de hace poco tiempo, y ya se hablará de ello. Lo que hoy, como ayer, está fuera de todo comentario reservado es que Rómulo Gallegos condujo la narrativa venezolana, por primera vez, a niveles de universalidad. Fue un clásico de la novela Hispanoamericana del regionalismo. Los símbolos con que procuró definir moral y estéticamente al venezolano, tal vez con el tiempo sufran el desgaste inevitable. O al menos, será una y no la definición de nuestro ámbito. Queda una visión de nuestra realidad, inventada con lirismo ejemplar. Una realidad de ficción, ni más ni menos verdadera que otras realidades inventadas o afirmadas [90] en un mismo objeto cambiante, en el caleidoscopio de las elecciones y tratamientos temáticos de artistas cuyas concepciones de oficio varían en el tiempo.

La tradición regional que arrancaba de los costumbristas románticos, hecha conciencia autóctona en Zárata y Peonía, consolidada y vertida en moldes estéticos más efectivos por Urbaneja Achelpohl con el criollismo, culmina en Gallegos y se mantiene en sitiales muy altos. Sus epígonos, como los de Urbaneja, en su momento, quisieron llegar aún más lejos y rompieron sus alas de Ícaro. Algunos encontraron por instantes una consistente escritura propia, cuando abordaron otra vez los mismos materiales, pero sin pretender compactarlos en un simbolismo fácil. La nómina es larga. Desde los años 20 el regionalismo se torna movimiento a la ofensiva. Primero en las páginas de *Cultura Venezolana* y *El Universal*. Luego en *Fantoches*. Son los mismos años en que las vanguardias europeas van penetrando en la literatura. Una larga hueste de neo-criollistas y regionalistas rechazan las nuevas posiciones estéticas e ideológicas. Otros las adoptan parcialmente y comienzan a interpolar las técnicas del surrealismo o las metáforas ultraístas en la materia criolla, para gestar una modalidad narrativa que llegaría a tener enorme éxito más adelante: el realismo mágico. Finalmente, unos terceros autores, ensanchan las formas de la novela psicológica o fantástica, sin que necesariamente sus desarrollos estén sumergidos en la pintoresca, pero también resbaladiza, tradición regional. [91]

8. Diáspora de vanguardias.

La vanguardia como antes modernismo son términos globalizadores de corrientes y tendencias, no siempre igualables. Lo que se llamó arte de vanguardia, en general, constituye una diáspora de tendencias ubicables en el tiempo alrededor de la Primera Guerra Mundial, 1914-1918. La pre-guerra significa una explosión tecnológica en la que había desembocado el poderoso desarrollo de las ciencias experimentales de finales de siglo. El avance escalofriante de los motores a explosión, y sus consecuencias en los medios de transporte: automóvil avión, etc.; el invento maravilloso de la cinematografía, entre otros fenómenos, llevaron a poetas y pintores a fijar una nueva epopeya: la de las máquinas. Fue el futurismo. El estallido de la Guerra conmueve las conciencias universales. Aquella masacre absurda produce un hastío general, un escepticismo que anuncia las formas existencialistas de la filosofía. Se deja de creer en la eternidad de los valores, entre ellos los artísticos. Así se promueve el dadaísmo (1916-1922). En lo social, [92] la Primera Guerra sincroniza una convulsión tremenda del status democrático burgués: la Revolución Socialista de Rusia. Con ella, el marxismo deja de ser una utopía para convertirse en filosofía del proletariado en el poder. Los grandes nombres del realismo ruso, conocidos en español a través de la Colección Universal de Espasa Calpe, se divulgan y popularizan por todos los ámbitos.

Las vanguardias fueron inicialmente unos movimientos orientados al campo de las artes plásticas y de la poesía. Pero en la narrativa se estaba operando también una nueva concepción que arrasaba con las últimas tradiciones del naturalismo y el realismo de fin de siglo. A partir de la Primera Guerra, el arte narrativo incorporaba modalidades técnicas de la cinematografía. En lo psicológico, el descubrimiento de los planos profundos de la conciencia, por parte de Sigmund Freud y la enunciación del fluir psíquico (stream of consciousness), por William James, resolvía un problema para los novelistas: sus lectores ya tenían descubiertos y aprendidos como de memoria toda la truculenta arma de sus personajes. Era necesario hacer del lector un partícipe y un cómplice del conflicto narrativo. Estas ideas las desarrollaba teóricamente José Ortega y Gasset.

De las escisiones políticas del mundo en socialismo y capitalismo, como de los nuevos descubrimientos en el campo psicológico, nace una nueva estética bifurcada. Por una parte, un racionalismo revolucionario, normativa, que preconiza un realismo de protesta social. La literatura y el arte son armas de combate para destruir el capitalismo en crisis. Del lado de allá, a contra-margen, una estética del irracionalismo y el subconsciente, una literatura y una pintura del absurdo, también combativos y definidos por simpatía hacia el socialismo. Así ocurre el nacimiento del realismo socialista de nefasta evolución y, a su lado, el surrealismo, de inspiración freudiana, primero, de adhesión marxista hacia la revolución [93] rusa, para terminar identificado con el trotskismo hacia 1928-1929.

La pintura rompe con el cubismo las armonías de la figura, fragmenta el dibujo, ahonda en los planos, disgrega el color, aniquila toda perspectiva. Fenómeno similar se produce en la novela, donde se quiebra la sintaxis, se fragmenta en múltiples dimensiones el alma recóndita de los personajes, el tiempo se disemina en planos evocativos de la memoria. Las

acciones toman direcciones de sentido alternas o contrapuestas a la necesaria dirección continua del discurso.

Desde 1913, en París comenzaba a publicarse el monumental ciclo narrativo de Marcel Proust (1871-1922). El conjunto de su obra, *En busca del tiempo perdido* estaba totalmente editado para 1927. Apenas dos años después, un nuevo nombre debería operar una de las más terribles transformaciones de la literatura narrativa: el regreso al mundo satánico, el descenso a los propios infiernos interiores, proclamado desde los buenos tiempos del romanticismo alemán. Pero ahora, más que proclamarlo, el asunto estaba en sondear esa dimensión oscilatoria y satánica entre la nada y Dios, por el secreto precipicio del hastío vital; se hurgaba el irrealismo, la irracionalidad casi animal del ser humano. Eso había de ser el mundo narrativo de Franz Kafka (1883-1924), cuya primera obra *La metamorfosis* (1915) estaba llamada a ejercer un poder de impactación definitivo. Por último, el nombre de James Joyce (1882-1941) debía significar una de las más asombrosas revoluciones de la novela moderna. Mucho se había discutido sobre su influencia en la literatura hispanoamericana. Se dijo que ella obra tardíamente en nuestros narradores. Nada más sin fundamento. El retrato del artista adolescente se editó originalmente en Nueva York, en 1916. *El Ulises*, en 1922, en París. En 1926, Alfonso Donado realizaba la primera traducción directa del inglés, de *El artista adolescente*. Fue prologado por Antonio Marichalar e incluido en la Biblioteca Nueva de Madrid. La misma edición y traducción fue reproducida por Editorial Osiris de Santiago de Chile en 1935. En cuanto al *Ulises*, si bien la primera edición completa en español data de 1945, no es menos cierto que Jorge Luis Borges, en su revista *Proa* había traducido «La última [94] hoja de *Ulises*» en 1925. Y el narrador cubano Lino Novás Calvo había ido entregando fragmentos de su traducción a las revistas *Repertorio Americano* de Costa Rica y *Cultura Venezolana*, de Caracas, desde 1929, por lo menos.

Si cambiamos ahora de escena, observaremos cómo por los mismos años, en Venezuela, hubo ciertamente algunos autores que mantuvieron su apego a los insoportables patrones modernistas y criollistas. Ramón Hurtado (1892-1932) publicaba *La hora de ámbar* (1921) y Rafael Briceño Ortega, los *Casi cuentos* (1922). Rafael Benavides Ponce recogía en volumen sus *Andanzas por mi país* (1922) y Carlos Elías Villanueva entregaba al público otra novela: *La casa de los Arrubla* (1922). Era la fase rezagada de la narrativa.

Otros autores trataban de salir del marasmo. Manuel Guillermo Díaz (1900-1960) con el seudónimo Blas Millán, escribía interesantes cuentos humorísticos, algunos sobre una materia regional discretamente incorporada: *Cuentos frívolos* (1924), *Otros cuentos frívolos* (1925), *La radiografía y otros cuentos* (1929). Otro tanto hacía José Ramírez, humorista efectivo, en sus *Muñecos de barro* (1926) y en la novela *Gallito de bronce* (1929).

Pero el nombre más alto en esos primeros pasos renovadores fue sin duda el de una mujer, radicada en París, ligada por nostalgias de infancia a Venezuela. Es Teresa de la Parra (1898-1936). Fueron suficientes dos libros para que su proyección en la historia de nuestra narrativa emergiera, casi insular, en un arte de la ironía finísima, del humor piadoso ante una sociedad en declive, tratada en tono de añoranza vivencial, con un tiempo lento y perdido, que la aproximó, a los ojos de una crítica más moderna, al nombre de Marcel Proust. José Rafael Pocaterra, en su revista de narrativa, *La lectura semanal*, había insertado

en 1922, un fragmento de *Ifigenia*, «diario de una señorita que se fastidia». Dos años después, aquella novela obtuvo un premio de novela en París. Su nombre era casi ignorado hasta ese momento. Vino la crítica, elogiosa. Llovieron las entrevistas y las declaraciones de prensa. Una de ellas, la colocaba como simpatizante del gomecismo y entonces, también supo del escarnio y la negación. Pero la obra, impecable, profunda, crítica de la burguesía provinciana [95] de Caracas, perduró y rompió esquemas y estereotipos.

En 1929, su segundo libro, *Memorias de mamá Blanca* completó el cuadro, menudo en número, cuantioso en hallazgos, de un relato hecho para quedar como un clásico de nuestra mejor literatura moderna. La novela europea escrita por los mismos años en que Teresa de la Parra escribía las *suyas*, había eliminado ya el proyecto de narrar una historia dentro de una cronología lineal. Irónica y poética, la novela ahora comienza a «Evocar, en vez de contar, saborear en los hechos la emoción que ellos llevan en sí, más que la lógica de su encantamiento» (...) «Encantar o asombrar, en lugar de describir, de explicar, informar y reseñar, tales son las intenciones de la «novela» heterodoxa. Lo que ella rechaza es toda la herencia del siglo XIX, la lenta y sorda perseverancia documental de la observación social, la aplicación psicológica, el relato llevado según las reglas, la descripción quieta y escolar, lo pintoresco-laborioso». Ese fue el legado de Teresa de la Parra a la novela venezolana, como fue el de Gide, Rilke, Barres, o Valery Larbaud a la novela europea de los mismos años. Un mundo que Proust había de resumir y agotar en sí mismo.

Esa trayectoria innovadora, depurada, que anuncia ya la avalancha vanguardista, sin llegar aún al diluvio metafórico aprendido de los ultraístas españoles, tuvo en el cuento, un iniciador también: Ángel Miguel Queremel (1900-1939), autor de *El hombre de otra parte* (1925), y en Joaquín González Eiris, a uno de sus primeros maestros, que derivó luego hacia el relato social o psicológico. En *pedazos* (1925), su libro inicial, tenía sin embargo esa como disuelta atmósfera de evocaciones y encantos, donde la descripción quedaba abolida y los ámbitos externos apenas si estaban sugeridos para conformar un espacio a las acciones interiores. Lo mismo sucede en su novelín *Acotaciones de un pesimista* (1925) y en *Los poemas de ayer* (1927). Ramón Hurtado (1892-1932), por los mismos años, al margen de grupos y generaciones, inicia su carrera de cuentista dentro de un simbolismo no desprendido aún del modernismo en su primer libro, *El pavorreal* (1923); pero a partir de *Tríptico* (Tres cuentos fantásticos) emprende una ruta de modernidad y misterio que hallará después [96] al gran maestro en Julio Garmendia (1898) con su libro *La tienda de muñecos* (1927). Pero antes de referirnos más extensamente a Garmendia, es justo recordar que Ramón Hurtado, junto con José Nucete Sardi, realizaron una tarea importante de difusión narrativa, con la revista *La lectura dominical*, parecida en sus objetivos y periodicidad a la que José Rafael Pocaterra había emprendido en 1922 y a otra que la Imprenta de Parra León Hermanos, Editorial Sur-América, había impreso en 1925.

Julio Garmendia (1898) fue y sigue siendo uno de los más desconcertantes nombres del cuento venezolano. Casi Ajeno a grupos, inició su escritura insólita hacia 1918, ligado por amistad, mas no por ideas estéticas a la generación de Fernando Paz Castillo, Vicente Fuentes, Rodolfo Moleiro, Pedro Sotillo, Fombona Pachano, integrada casi exclusivamente por creadores de poesía, aunque algunos de ellos aportaron títulos a la narración. Garmendia escribe sus primeros cuentos por los años del 20 al 22. Seguidamente marcha a Europa. Allí pule y completa su primer libro, *La tienda de muñecos* (1927), que imprime

Ventura García Calderón en su famosa Editorial Excelsior. Llevaba sendos prólogos de César Zumeta y Jesús Semprum.

Tal vez por el hecho de haber llevado una vida al margen de grupos o «escuelas» literarias, Julio Garmendia pasó en Venezuela como alguien no exaltado a raíz de su primer libro. La epidemia vanguardista lo minaba todo por entonces. Debían transcurrir veinticuatro años para que apareciera su segundo libro, *La tuna de oro*, y entonces la crítica reparase en él, luego de obtener el Premio Municipal de Prosa.

La tienda de muñecos significó en el momento de su aparición, un verdadero impacto de lo que era entonces el arte de narrar en Venezuela. Criollismo o vanguardia eran las dos líneas de alternativa. Garmendia se deslizó por en medio de ambas hacia concepciones propias de una literatura fantástica, de escasos antecedentes y de ninguna calidad equiparable en otros autores, pese a los esfuerzos de Ramón Hurtado, que ya apuntamos, o a la novela *El otro yo*, escrita por Buenaventura Briceño Belisario en 1928 y homónima de un cuento del primer libro de Garmendia. [97]

La ironía intencional de Julio Garmendia se dejó sentir respecto a la chatura del realismo y el criollismo campantes. Su «Cuento ficticio» constituyó una como estética personal del escritor:

«Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles. Un día vino en que quisimos correr tierras, buscar las aventuras y tentar fortuna, y andando y desandando de entonces a acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no ser absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos, nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos y hasta reales».

Sus primeros cuentos eludieron el nacionalismo estético de sus amigos poetas de 1918. Entre ellos, Vicente Fuentes había publicado el mismo año de 1927, su relato «Melodía», aún modernista en la factura de la prosa. Pedro Sotillo acertaría en una tónica neocriollista con visos de vanguardia, en sus cuentos de 1933: *Viva Santos Lobos* y antes, con «Los caminos nocturnos», fue precursor de lo que Orlando Araujo llama los «cuentos enlunados», «con su cima de miedos, con su claridad medrosa, con un terror contenido hasta el final sin que el autor acuda a los sobados recursos de lo terrorífico». Andrés Eloy Blanco dejará testimonio de su calidad de narrador humorístico, en tratamiento de materias regionales: *La aeroplana clueca* (1935). Pero el humor de este poeta tiene aún el grano grueso y el anecdotismo pintoresco, de donde Julio Garmendia iba escapando con su humor sutil. En *La tienda de muñecos*, ni el lenguaje, ni la técnica, ni la temática, tienen deudas con las orientaciones literarias de moda en Venezuela: Regionalismo o Vanguardismo. Su actitud literaria iba ligada a una firme voluntad de retorno al mundo de lo maravilloso. Su país del «cuento azul» no tiene tampoco ningún parentesco, siquiera cromático, ligado al país modernista, sino con las regiones de la fantasía, donde arraiga su idealismo, vía de salvación, respecto al exilio en lo real, [98] que pudo hasta conducirlo directamente al reino del absurdo narrativo:

«Pero no soy de aquellos en quienes la fe en el mejoramiento de la especie ficticia se entibia con las dificultades, que antes exaltan mi ardor. Mi incurable idealismo me incita a laborar sin reposo en esta temeraria empresa, y a la larga acabaré por probar la existencia del país del Cuento Improbable a estos ficticios que hoy la niegan, y hacen burla de mi fe, y se dicen sagaces sólo porque ellos no creen, en tanto que yo creo, y porque en el transcurso de nuestro exilio en lo Real, se han vuelto escépticos, incrédulos y materialistas en estas y otras muchas materias»

De esta concepción, muy vecina a la estética de Paul Valery, derivan dos de las notas constantes de su narrativa. En primer lugar, una tipología de personajes fantásticos, extraídos de la realidad circundante (título de otro de sus cuentos), pero convertidos por arte de su palabra en criaturas de un mundo esencialmente de ficción. Allí se moverán todos sus personajes, incluso los de apariencia más real. La segunda nota es lo escéptico, nacido o proyectado como un recurso de lenguaje: el juego de lo ambiguo. Más que ambientes geográficamente localizables, los de su cuentística son atmósferas narrativas. Y los tipos con que trabaja las acciones, son [99] habitantes fantásticos de esa atmósfera, real o irreal o, mejor dicho, realidad de la ficción. De uno a otro libro de Garmendia, la materia puede variar, pero los procedimientos de la ambigüedad entre lo real que parece fantástico y viceversa, se sostiene, lo mismo en el lenguaje, de disyunciones y polisemias abundantes, que en las acciones, casi siempre ambiguas también, o construidas disyuntivamente en las indecisiones y escepticismos portados por los tipos. Es que la constante de la ambigüedad implica una clara definición de su poética narrativa: la escéptica visión de un mundo susceptible de ironizar por vía de sugerencia poética y no de gruesa crítica del realismo reptante. Por todo ello, tenía razón Jesús Semprum cuando, en su prólogo a *La tienda de muñecos*, afirmaba que «Julio Garmendia no tiene antecedentes en la literatura venezolana». Su influjo y lección se mantuvieron guardados en la sutileza de su arte, para incidir en muy nuevas promociones de escritores de ficción.

Importancia similar en la renovación de la literatura narrativa, a la que Julio Garmendia protagonizó en el cuento, tiene otro escritor a quien la crítica soslayó durante mucho tiempo:

Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), comenzó publicando obras narrativas en 1918; de esa fecha es el citado relato *Sol interior*. Le siguió *Después de Ayacucho* (1920). Su soledad de artista, el carácter díscolo y retraído, lo forjó al margen de grupos. La vocación de historiador documental, de extraordinario ensayista, lo pusieron y mantuvieron en contacto con los asuntos históricos. Sin embargo, sería inexacto decir que su novelística es simplemente histórica. Después de *Ayacucho* se ubica en tiempos de la Revolución Federal. Pero el modo como trata sus materiales ya es el de un novelista dotado de todos los secretos de la novela más moderna.

Los saltos en el tiempo, del pasado recóndito y mágico a un futuro indeciso de pueblo sin memoria de su acontecer, es la angustia del novelista excepcional que hay en este poeta de la prosa. Orlando Araujo, agudamente ha estudiado en fecha reciente la totalidad de la obra de Núñez. Observa que en su primera novela, *Sol interior* (1918) el novelista aún no se ha despojado del romanticismo juvenil en que seguían nutriéndose muchos [100] narradores venezolanos. Cuando intenta fundar su relato en los temas históricos del pasado

más o menos inmediato, Núñez lo hace para convertirlo en un presente que gravita sobre el destino de todo un país. Así, en Después de Ayacucho. Pero es a partir de su tercer libro, Cubagua (1931), donde aparece el hallazgo del gran novelista. A partir de esa breve novela, Enrique Bernardo Núñez descubre la carga mítica nutricia que hay en los orígenes remotos de nuestra cultura. La cosmogonía indígena de Amalivaca surge con la fuerza de un torrente oscuro y profundo que va latiendo en las criaturas de su ficción. Y desde el remoto ancestro, a la aventura de conquista y explotación de las perlas de Cubagua, se van fundiendo los estratos del tiempo histórico en una sola masa lírica donde los personajes conviven, bien como fantasmas o visiones, o como figuras presentes en la realidad de la ficción donde se permite el mestizaje de los tiempos y de las acciones. Cubagua no diferencia ni rompe los planos narrativos: los combina en una simultaneidad de un tiempo narrativo único, de un presente donde todo pasado se actualiza, donde todo futuro se vive en la cotidianidad de las confluencias, lo mismo en la acción que en los personajes. Y esa simultaneidad de los tiempos históricos, atemporaliza los personajes para convertirlos en mito novelado. Igual sucede con los paisajes, trasfundidos. Cubagua es ruina y es ciudad activa, historia pretérita y presente aventurero donde un barco fantasmal de la colonia transporta a personajes de un presente no precisado. Los infolios que guardan en abandono la historia, están ahí en el castillo de Santa Rosa, en La Asunción, en el mismo patio del antiguo convento, ahora Jefatura donde un Coronel Rojas, mandón y gallero, permite que ellos se revistan con el excremento de sus aves de riña. Como están en la acción de la novela, el contrabandista de hoy en diálogo [101] y connivencia con el aventurero de ayer. Nila Cálice es la indígena del tiempo antiguo, poseída por el invasor extraño, y la mujer del presente que se marcha a Estados Unidos para regresar como espejismo cautivante de los nuevos empresarios del coloniaje. Mito y magia, poesía de la escritura, técnica de la ruptura con las linealidades cronológicas del realismo histórico, Cubagua es, en efecto el primero y más legítimo antecedente de lo que se llamaría después, en el post-expresionismo, realismo mágico, un término acuñado por el crítico alemán Franz Roh, para denominar la pintura post-expresionista y puesto en boga en el terreno literario, precisamente desde los años del 30, como señala Uslar Pietri.

En 1932, publica Enrique Bernardo Núñez una trilogía de relatos, otra vez sobre materia histórica, tratada con prosa poemática: Don Pablos en América. Además del relato que daba título al pequeño volumen, incluía otros dos cuentos: «Martín Tinajero» y «El rey Bayamo». Como ocurrió con Cubagua, estos relatos pasaron sin que hubiera atención de los lectores. Núñez progresivamente se iría considerando como un erudito historiador, como un cronista de prosa delicada, pero por las mismas razones de encasillamiento crítico, su obra narrativa quedó al margen de los procesos literarios de su tiempo. El autor perseveró, no obstante, en su trabajo de construir un mundo narrativo completamente distinto al que imperaba en Venezuela. Así llega, en 1938, la más importante novela de toda su producción y una obra maestra de la literatura hispanoamericana: La gatera de Tiberio (1938).

La primera edición de esta obra prácticamente no circuló. Editada en Bruselas, su autor decidió destruirla. [102] Muy pocos ejemplares se salvaron de aquel acto de suicidio intelectual. Hoy se conoce una segunda edición revisada y cortada injustamente por su autor. Aún así, perdura la calidad casi genial de la novela. Enrique Bernardo Núñez escribió esta novela entre 1931 y 1932; la inició en Panamá, la concluyó en Barcelona (Venezuela). El autor había publicado fragmentos en el diario Ahora y en la revista Elite de

Caracas, por 1936. Esos años fueron de grandes exacerbaciones metafóricas, de experimentos surrealistas en la literatura venezolana. Muchos autores se empeñaban en adaptar a la realidad hispanoamericana las modalidades del retorno al mundo mágico de los primitivos, propugnado por los surrealistas franceses. Esa tendencia se llamó lo real maravilloso, para unos. Realismo mágico, para otros. Todo parece indicar que a Enrique Bernardo Núñez no le eran ajenas tales inclinaciones. Su voluntad renovadora iba más lejos, de todas formas. La novela estuvo concebida desde su origen como un collage narrativo. Su autor registra, por intermedio de Xavier Silvela, intelectual revolucionario, lecturas simultáneas de obras realistas, como el Sacha Yegulev, de Andreiev y surrealistas como Paul Morand, el de El buda viviente, autor de los primeros en incorporar procedimientos cinematográficos en la construcción de sus novelas. Si se observa con detenimiento la novela de Enrique Bernardo Núñez, se verá que también él utiliza recursos de planos situacionales y encuadres provenientes del cine. La galera de Tiberio rompe definitivamente, por lo demás, con la unidad de una historia narrada desde un solo nivel de discurso. Es novela de varios ejes accionales alternados, cada uno de los cuales corresponde a estratos diferentes de la realidad, o niveles de la acción. Así hay un estrato histórico clásico, la leyenda de Tiberio César, fundido con un plano de historia futura: los presidentes norteamericanos -que se comportan como emperadores romanos-; un presente referido al canal de Panamá, por cuyas [103] aguas navega un buque fantasma, una galera, junto a los destructores de la ocupación yanqui. Hay un nivel realista objetivo, conformado por personajes del mundo diplomático y estudiantil, de los exiliados venezolanos, donde Núñez descarga implacablemente una sátira política y un contexto ideológico de combate. Los personajes contemporáneos son portadores de elementos mágicos o fantásticos: Alice Ayres, Darío Alfonzo, y otros. Esa combinación de historia antigua y contemporánea, de ficción y realidad, de ambiente político de los años treinta con un futuro posible y presagiente, imprimieron justamente a La galera de Tiberio su poder renovador de la novela venezolana en su tiempo. Pero quizá esta obra, como Cubagua, no tuviera lectores en el momento de su aparición; su mensaje y aportes han sido materia de revalorización en nuestros días. [104]

9. La generación de 1928. Transfiguraciones del realismo.

La intensificación del realismo y del criollismo al comenzar la década del veinte, como hemos visto, obedeció a razones definidamente ideológicas. Un nacionalismo artístico y combativo era necesario para oponerle a la literatura oficial. Junto a esa tendencia las vanguardias comienzan a perfilarse con fuerza progresiva. Y ellas sostienen puntos de vista universales en arte como en política. Vanguardias ideológicas, políticas o literarias, y grupos nacionalistas en ambos campos, coinciden en la lucha contra Gómez. La agitación estudiantil comienza. Carlos Pellicer, el poeta mexicano, viene a contribuir en la fundación de las organizaciones estudiantiles. Agitación intelectual y política incrementan el desarrollo de la narrativa. Desde entonces su crecimiento en originalidad y en volumen es incesante.

Las lecturas generacionales fueron múltiples y heterogéneas. Por lo menos tres narradores, pertenecientes por cronología a las promociones de vanguardia, coinciden en señalar estas lecturas comunes. La Revista de Occidente, de Ortega; la Gaceta Literaria de Madrid, orientada por Giménez Caballero, serían el sumun del saber intelectual. Más tarde la revista Bolívar (1930), de Pablo Abril de Vivero, el entrañable amigo de Vallejo, se erige ductora ideológica de socialismo y divulga la cultura soviética al lado de las orientaciones vanguardistas. [105] Desde antes, un poeta-agitador, José Pío Tamayo, había comenzado a difundir entre los jóvenes e incluso entre los presos políticos de las cárceles gomecistas, las ideas del marxismo.

Desde los años iniciales del 20, había inquietud vanguardista entre los poetas. José Juan Tablada fue uno de los maestros de aquel tiempo. Antonio Arráiz, un viajero que regresaba de Nueva York, lleno de euforias futuristas. Aún no se había producido la escisión entre vanguardistas y realistas regionales. Si todos leían a Horacio Quiroga y a Henri Barbusse, a Dostoiewski, Gorki y Andreiev, también aprendieron a elaborar metáforas en las Literaturas europeas de vanguardia de Guillermo de Torre, o se mantuvieron atentos a las polémicas surrealistas de París. Revistas y periódicos similares acogían la obra de los jóvenes inquietos por transfigurar el realismo o por superar el criollismo de Urbaneja. Leopoldo Landaeta cobijó a muchos de ellos en las páginas de Cultura Venezolana; Leoncio Martínez fundó en abril de 1920 su inolvidable semanario humorístico Fantoques. El concurso de cuentos nacionales que mantuvo esta publicación, primero bajo la dirección de Leo, después con Julio César Ramos, reveló nombres importantísimos para la historia de la narrativa contemporánea, hasta los años 40. Leo fue el gran animador de los jóvenes cuentistas y poetas. Pero los indujo por la vía de continuar apegados a los patrones de un regionalismo de contenido social. Por eso Fantoques será uno de los más empecinados voceros que ridiculizan a los narradores de la vanguardia. En 1925 aparece otra revista: Elite. El primer jefe de redacción, Raúl Cartasquel y Valverde fue un animador receptivo a las nuevas estéticas. A partir de 1930 lo releva Carlos Eduardo Frías. Converge entonces una beligerante masa de vanguardistas que producen una extraordinaria narrativa y polemizan con los que fueron agrupándose en otras publicaciones como la Gaceta de América, dirigida por Inocente Palacios y Miguel Acosta Saignes.

Los voceros definitivamente afianzadores de las corrientes vanguardistas fueron, con todo, la revista Válvula [106] (1928) y El Ingenioso Hidalgo, ambas de muy corta vida pero muy amplia capacidad estética.

Se ha discutido mucho sobre la coherencia generacional de las vanguardias en Venezuela. Ellas arrancan, como se ve, desde por lo menos 1925, para la narrativa: La oleada de protestas estudiantiles que resume la semana del estudiante, entre el 6 y el 12 de febrero de 1928, es el detonante político de una inconformidad general. Pero ni estética ni políticamente los jóvenes de los años 20 denotaron una unidad compacta de ideales o búsquedas. Entre 1928 y 1935 (año de la muerte de Gómez), la represión se agudiza, los líderes del 28 van a la cárcel o el exilio, se hacen mártires de la dictadura, como después líderes de diversos partidos políticos. Casi todos los escritores de entonces mantendrán activa su vocación hasta nuestros días. La mayor parte de sus producciones iniciales verán el formato de libro en los últimos años de la dictadura, o después de muerto el tirano. Cronológicamente hubo escritores nacidos muchos años antes de las fechas que enmarcan a

los de 1928, cuya obra o afinidad ideológica los identifica con los propiamente ubicables en este lapso. Por razones de facilidad o por características comunes en sus obras narrativas, agrupamos aquí a los protagonistas de aquella revolución literaria, en tres núcleos. El de Fantoques, formado por narradores que se iniciaron o persistieron en una orientación realista social predominante en sus cuentos y novelas; hay en ellos dos sub-grupos, los de la primera época del semanario, dirigido por Leo, clausurado por Gómez. Y los de una segunda época, la de reaparición después de 1936 y que a partir de 1941 hasta 1948, mantuvo la tradición, cuando el semanario pasó a ser dirigido por Julio César Ramos. El primer sub-grupo está integrado por escritores nacidos en los últimos años del siglo XIX, hasta 1909; los del segundo, por quienes tienen fechas de nacimiento entre 1912 y 1920. El segundo núcleo, lo forman escritores que orientaron, inicialmente su obra por la vía de las vanguardias, aunque algunos derivaran luego a lo que pudiera estimarse un neo-criollismo, coincidente en objetivos con los de Fantoques. Son autores nacidos entre 1900 y 1911. Por último, un tercer núcleo, más pequeño, en cuanto a integrantes, pero identificado claramente con los ideales [107] estéticos de la vanguardia, desde la provincia. Es el grupo Seremos, que se congregó y produjo obra en Maracaibo.

El primer sub-grupo de Fantoques lo encabeza, por supuesto, el propio Leoncio Martínez (1888-1941). Caricaturista amargo, hombre de humor combativo, aparte su enorme obra de maestro sobre los jóvenes, o su perseverante trabajo de estímulo a la narrativa, cultivó también el cuento. Su único libro, integrado por 16 relatos, en *Mis otros fantoches* (1932); se resiente de trazos modernistas alternados con un cierto descuido expresivo. La anécdota de sus cuentos es efectista. «Eclipse de sol», tiene una carga irónica sobre el pecado y la salvación, que gira sobre una anécdota de amantes. Otras veces acude al mundo de la infancia o la juventud pobres, «La cajita de pinturas», «El atronado», para llegar a un cuento de calidad mayor en su diseño: «Marcucho el modelo», el más antologado de su producción. Prisionero asiduo de Gómez, en la segunda época de Fantoques escribió algunos otros relatos autobiográficos, más decantados, que aún yacen dispersos en sucesivos números del semanario.

Casto Fulgencio López (1893-1962). Autodidacta, la investigación histórica absorbió su prosa de diafanidad ejemplar y le sustrajo de la vocación primera: el cuento. Publicó en 1932, su único libro de relatos: *Pajaritas de papel*. Muchos de sus textos habían aparecido antes en Fantoques. Orlando Araujo considera que su *Lope de Aguirre* (1947), es superior en factura literaria a la novela de Uslar Pietri: *El camino de El Dorado*. Indudablemente que esa obra de López, enclavada dentro de la biografía, está más cerca de la novela histórica.

Valmore Rodríguez (1900-1955), zuliano, ligado físicamente al grupo Seremos, dejó apenas dos muestras de su capacidad como cuentista. La política militante lo devoró después. En 1934, había conquistado premio en un concurso de cuentos promovido por *Panorama de Maracaibo*, con «El Mayor». Después obtuvo segundo lugar en el concurso de Fantoques con «La capitana» (1942). Recogió ambos en *Dos estampas* (1942). Su relato es realista, de costumbres, sobre temas del lago zuliano. [108] La agilidad para presentar las situaciones, hace recordable su nombre.

Julio César Ramos (1901) ya fue presentado como segundo director de Fantoques (1941-1948). Su vocación de narrador ha sido tesonera. Publicó sus primeros cuentos en *Elite* y

Fantoches. Incorporó a su lenguaje los rasgos poéticos de la vanguardia; de ahí que sus relatos muestren una atmósfera poemática de fuerza innegable. Domina en él, sin embargo, la intención social sobre temas costumbristas. En el cuento, aportó un volumen: Ruleta zodiacal (1931). A la novela concedió seis títulos. La prosa del periodista imprime cierta modalidad de reportaje a los desarrollos. La huella de Gallegos es visible en sus textos de asuntos rurales. Mantiene apego a las estructuras tradicionales en el arte de narrar. Títulos suyos son Falconete (Memorias de un periodista, 1933); Los conuqueros (1936); Gerardo Sol (Etopeya de un hombre nuevo, 1938); Las vidas del gato (1947); La selva (1949), Zorrotigre (El dictador que más trabajó para el diablo, 1949). Donde reside la originalidad de Ramos es en el manejo de cierta ironía o de una sátira abierta, escrita con mayor jerarquía artística a como la concibieron autores precedentes y su propio maestro Leo. Así, en Las vidas del gato y Zorrotigre.

Pablo Domínguez (1901), introduce en el cuento venezolano un tratamiento de tipo expresionista a la materia rural. Horacio Quiroga fue su maestro indiscutible, en los comienzos. Ponzañas (1939), relato que da título a su primer libro, está narrado desde el yo de un escorpión, en forma parecida a los relatos de Anaconda. La intención social, lamentablemente invade esos cuentos iniciales con cierta moraleja implícita, sobre las virtudes proletarias del trabajo y la condenación de los vicios («Todo un valiente»); otras veces, el jurista lombrosiano teoriza sobre un crimen que está ejemplificado en el relato («Matías»); a pesar de esos detalles, Domínguez es un poderoso narrador. Las acciones de sus cuentos están impecablemente construidas. Su mejor libro es El capitán de la estrella (1957).

Luis Amitesarove es uno de los más interesantes casos de narrador realista. Larense, comenzó a escribir cuentos y a publicarlos en Fantoches. Pero estuvo muy [109] ligado al grupo que animó Alcides Losada en El Tocuyo, donde dio a conocer numerosos narradores, en una publicación parecida a la que Pocaterra sostuvo por los años veinte. Se llamó -la de Losada- La quincena literaria. Allí publicó Amitesarove su novela Insinuación (1927), a la cual siguió Puede que mañana (1935), novela social sobre los problemas ocupacionales generados a raíz de la muerte de Gómez. Esta segunda novela fue editada por la Liga Nacional de Desempleados. Después, la figura y el nombre de Amitesarove se han perdido.

Juan Pablo Sojo (1907-1948). Nativo de Curiepe, hijo de maestro de escuela, autodidacta a carta cabal, arrullado por voces y tambores mulatos, rodeado de florescencias lascivas y de aromas de cacaotales, Juan Pablo Sojo llega a ser en la narrativa venezolana, «pasión y acento de su tierra» barloventeña, como anota Pedro Lhaya. Su literatura es ante todo vivencia y obsesionado hurgar en el enigma espiritual del negro. «Toda su obra está penetrada de esa magia del mundo donde nació, vivió y escribió.» Ajeno a todo artificio, fue escritor por necesidad de exteriorizar las cargas ancestrales que lo inundaban allá en lo profundo. En la rústica escuela del padre, poeta folklorista, obtuvo el instrumento necesario a su escritura: leer y escribir, conocimientos históricos y geográficos del país. Su padre fue el maestro de primeras lecturas literarias, con las cuales fue muy poca su deuda. Junto con Estílito Díaz Aponte redactaba en Curiepe un periódico mecanografiado: El Saurio. Antes de los veinte años escribió sus primeros cuentos. En 1935 conoce en Caracas a Guillermo Meneses. Hasta un año antes había sido el boticario de Curiepe. Pero escribía algunas crónicas en El Universal de Caracas, desde los años 30. Según Pedro Lhaya, a los 22 años

ya tenía escrita su obra máxima: Nochebuena negra y una buena cantidad de cuentos. Uno de ellos lo dio a conocer en 1943: «Hereque», ganador del concurso de Fantoques. El mismo año aparece su novela: Nochebuena negra, y el cuento «Zambo» en el diario Ahora. Su nombre había alcanzado el éxito y la obra ingresaba en la historia de la narrativa venezolana como [110] uno de los más auténticos textos sobre el mundo del negro barloventeño. En adelante, luego de entrañable amistad con Juan Liscano, se consagra a estudiar y exhumar el folklore existente de su muy querida región nativa.

En toda su obra narrativa, Pedro Lhaya señala como características constantes - enfatizadas y llevadas a su máxima tensión en Nochebuena negra- la «intención redentora, atmósfera de desamparo, contenido social, contenido folklórico, contenido poético, pensamiento mágico, paisaje geográfico, paisaje humano, búsqueda de expresión de lo esencial de esa tierra y de ese hombre». Nochebuena negra es novela donde lo mágico aflora de la entraña popular misma, sin propósitos de elaboración adulteradora: la brujería y el Eros, la magia y el conjuro, el mito y la rebeldía, todo nace de la raíz. La elaboración de Sojo tiene todos los defectos y las virtudes de un arte ingenuo; y ese su encanto y su fortuna. Es novela y es documento, incurre en lo discursivo de la novela costumbrista tradicional, es cierto. Pero la reciedumbre de su estructura primitiva, con desdibujo y digresiones, mantiene el interés y la tensión gracias a la misma ingenuidad con que su autor relata y desordena las situaciones. El conflicto esencial, de idilio y duelos entre mayordomo y galán, se disuelve en la atmósfera general de un Eros contagiado a toda la estructura. Hay los personajes-silueta elaborados como sin quererlo -el latifundista- y tal recurso elimina el riesgo de incurrir en el viejo esquema de las novelas de oposición patrono-campesino. Nochebuena negra es novela regional. El realismo de sus temas está ligado en una masa integrada al hombre y al ambiente con un ritmo de acción continua, sólo cortada por las ya apuntadas digresiones. Aporta no obstante, a la novela nacional, nuevos elementos mágicos y de crudeza en las acciones, que otros novelistas, por pudor de hombres cultos, eludieron o insinuaron con frases un tanto relamidas. Sojo va directamente a los hechos. La poesía de su prosa rezuma del conjunto, de las asociaciones entre el hombre y su hábitat terrífico de enigmas. La obsesión de cultivarse como investigador, cercenó la continuidad de un magnífico novelista. [111]

Arturo Briceño (1908). Se dio a conocer cuentista en Fantoques, por 1931. Luego, en Maracaibo, el diario Panorama otorgó segundo premio a uno de sus mejores relatos: «Pancho Urpiales» y lo mismo ocurrió con otro cuento suyo: «Conuco», 2º premio de la revista Elite. Briceño estuvo ligado a las vanguardias y en su prosa hay registros poéticos, y recursos narrativos de esa procedencia. Pero mantuvo su apego al regionalismo de los nuevos criollistas de Fantoques. Con el título Pancho Urpiales recogió en pequeño volumen de 1940, tres de sus cuentos: los dos ya mencionados y «Tabardillo».

«Pancho Urpiales» es un brioso relato de ritmo rápido, de metáforas cimentadas en verbos para incorporarlos directamente a la acción; los diálogos están manejados con nerviosa efectividad, de expresión criollista. Se alterna esta primera historia con la del aventurero y macho Pancho Urpiales dado a lance erótico, cebado sobre «la sangre veinteañera de Inesita», la hija del viejo Ramos, el ciego. La copla popular, la intriga y los terceros de amor -Ortega- expanden el relato a casi una novela corta de diecinueve capítulos minúsculos, que llevan a la final venganza del ciego Ramos. Se estaba preparando

ahí el novelista de Balumba (1943), de la que Pascual Venegas Filardo ha hecho comentario certero. Venegas apunta que, «la tesis central de esta novela es la injusticia del poderoso contra el indefenso poblador rural. La conversión de éste en fugitivo ante su impotencia. Y al final, una revolución más, sin plan concebido de antemano, sin ideal preciso, y como consecuencia, la muerte de los revoltosos, el sacrificio estéril». Esa materia, apunta el ensayista, se imbrica en un doble paisaje de aridez poblada de cujíes o de selvas intrincadas de supersticiones, de mitologías bien tratadas con la prosa que aprendió el atletismo de la metáfora y la velocidad de las vanguardias.

Luis Peraza (1909) fue uno de los más próximos y leales discípulos de Leoncio Martínez. Su vocación anduvo más por los escenarios del teatro costumbrista. En *Cuentos de camino real* (1935) dejó, sin embargo, la [112] constancia de sus capacidades narrativas, siempre sobre temas rurales del Yaracuy nativo.

Víctor Manuel Rivas (1909-1968) estuvo también ligado a Leoncio Martínez por el mundo del teatro, que halló en el creador de *Fantoches* un excelente impulsor. Publicó además algunos cuentos que aún andan dispersos. Pero su nombre entró ya al final, en la historia de la novela venezolana con *La cola del huracán* (1968), donde las aguas subterráneas del mundo diplomático, insertas en novelas anteriores como *La galera de Tiberio*, de Enrique Bernardo Núñez, cobran un interés particular con Rivas, por la ironía y la denuncia valiente que abordan sus páginas. Es novela contemporánea, densa y penetrante, de ritmo lento y prosa muy moderna. Rivas domina con fluidez las más modernas técnicas del relato amplio: los cambios de tiempo, los monólogos interiores interpolados sin diferenciación en la masa de las acciones. *La cola del huracán* es novela que atrapa lectores en su abarcadora estructura donde culmina artística y contemporáneamente la historia de un país, desde el gomecismo. La crítica aún no la ha descubierto en todas sus implicaciones. Allí están encerrados los nombres y las circunstancias propios de una Venezuela contemporánea, desde la raíz.

Por razones de cronología y, especialmente, por lo que representa de fusión entre el realismo y la vanguardia, el segundo subgrupo de *Fantoches* lo veremos al final del panorama.

Simultáneos en el tiempo con los de *Fantoches* se desarrollan en la literatura los autores que portarán definitivamente el estandarte de vanguardia en la narrativa venezolana. Sus protagonistas comenzaron a publicar cuentos en el segundo lustro de los veinte. Incluso había en los comienzos de uno de ellos, Carlos Eduardo Frías, un vínculo afectivo y temático hacia el criollismo entendido a la manera de *Fantoches*. Su primer relato, «La quema», fue premiado por este semanario. A partir de «Canícula» rompe amarras y se echa por rumbos nuevos para erigirse iniciador o, al menos precursor, del movimiento.

Pertrechados de un bagaje anárquico en lecturas, como el que hemos señalado antes, un núcleo integrado por Arturo Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Neison Himiob, [113] Juan Oropesa, Miguel Otero Silva, José Salazar Domínguez, Pedro Sotillo, entre los narradores, y otros nombres de poetas, al lado del dibujante Rafael Rivero Oramas, fundaron la revista *Válvula*. El único número circuló en 1928. Uslar Pietri parece haber sido el redactor del editorial-manifiesto con que se abría la publicación, y cuyas frases iniciales definieron al

grupo o lo pusieron en la mira de las burlonas críticas de Jesús Semprum entre otros. «Somos un puñado de hombres con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear. La razón de nuestra obra la dará el tiempo.»

Hay dos notas en ese manifiesto que resaltan por su interés para el desarrollo de la narrativa. Primeramente, junto a la negativa de una definición o clasificación preceptiva, estimaron que el único principio abarcador del arte nuevo era el de sugerir, «decirlo todo con el menor número de elementos posibles», lo cual justificaba el uso de la metáfora dinámica; y en segundo lugar, la intención de incorporar al lector en la obra, «que el complejo estético se produzca (con todas las enormes posibilidades anexas) más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento». (...) «Dar a la masa su porción como colaboradora en la obra artística.» La primera de las intenciones permitió sacudir el tematismo imperante en los regionalistas de tradición, imprimir al cuento su necesaria condensación estructural, como reacción contra el estatismo descriptivo. No importó ya el simple asunto a narrar, sino su confección interna y última, la capacidad de no entregar al lector un todo digerido, sino pedirle complicidad en el desarrollo del relato. Ambas posibilidades se cumplieron y operaron el cambio decisivo en el arte de narrar. Otro de los textos teóricos «Forma y vanguardia», donde se proclamaba [114] la ruptura de grafías tradicionales, no se cumplían el cuento sino en el poema. En la praxis, la arremetida frontal fue contra el criollismo.

Bajo lema nietzscheano, tal vez el basamento estético de aquellas palabras preliminares de válvula hubiera sido el Frontispicio escrito por Guillermo de Torre para sus tantas veces mencionado libro. La falta de caridad fue contra las «escuelas difuntas», particularmente el criollismo y el realismo, para dar así carácter y materia universal a las creaciones. Ellos supieron ver que en el lenguaje, en los temas, en la anarquía de las imágenes, en la libre asociación, en la neotipografía, estaban latentes los corrosivos más poderosos contra el método siglo XIX que seguía imperando en las técnicas de la novela y el cuento.

Carlos Eduardo Frías (1906) fue el primero de quienes rompió con las tradiciones narrativas en su cuento *Canícula* que dio título a su único libro, de 1932. Tuvo el mérito de iniciador. No perseveró en su trabajo narrativo.

Arturo UsLAR Pietri (1906), había comenzado publicando sus primeros cuentos en revistas y periódicos desde 1926. Pero fue su primer libro *Barrabás y otros relatos* (1928) el que vino a definir en la práctica aquel movimiento. Era el mismo año en que Juan Oropesa Publicaba su célebre cuento «Un traje a cuadros», de preciso corte futurista. Oropesa sólo volverá a publicar ficción en 1943, cuando aparece su novela *Fronteras*, apagados ya en él sus fuegos vanguardistas.

UsLAR estaba destinado a ser el gran renovador del cuento. El ensayista polémico, presente en su temperamento, no ha podido acallar nunca al maestro del relato breve. Los dieciséis cuentos que integraron su primer libro, tenían -algunos- cierto apego final a recursos expresivos del modernismo. Pero una mayoría apuntó hacia las nuevas modalidades. Los temas pudieron ser regionales o universales, ya no importaba tanto. La construcción interna, el poder sugerente, la síntesis del relato, los juegos alternados de las

perspectivas y los puntos de vista, lo convirtieron en el primero y más contemporáneo narrador de su generación. [115]

A partir de su primer libro, Uslar no ha cesado en el trabajo de narrar. Se marchó a Europa y, en París, publicó su primera novela, que debía consagrarlo en España y en América: *Las lanzas coloradas*. El trabajo surrealista de ciertas secuencias en esta novela ha sido apuntado por Ulrich Leo. Fue su mejor novela. Tal vez su novela. Cuando retornó al país, muerto Gómez, traía ya otro volumen de cuentos. *Red* (1936) abrió sin duda la compuerta secreta hacia el realismo mágico, tendencia que culmina, en Uslar, con *Treinta hombres y sus sombras* (1949), donde está lo mejor de su cuentística. Dos años antes, había publicado una segunda novela: *El camino de El Dorado*, sobre la dramática aventura vital de Lope de Aguirre. La prosa es, como siempre, la de un maestro; pero apegado a la biografía, resintió un poco la estructura.

Por los años sesenta, Uslar Pietri persistió en la novela con dos obras que iban a formar parte de un ciclo de tres. El título común es *El laberinto de fortuna*. Las dos obras integrantes hasta ahora, son *Un retraso en la geografía* (1962) y *Estación de máscaras* (1964). El éxito fue nuevamente relativo. No así en el cuento, donde su último libro, *Pasos y pasajeros* (1966), corroboró las dotes de maestro en el género. En otro lugar sostuve y hoy reitero la afirmación de que Uslar Pietri, dentro de su generación, fue el primer renovador sistemático del cuento contemporáneo venezolano, si se toma como punto de partida la incorrectamente llamada generación de 1928. Si su libro acopió y puso en práctica algunos procedimientos del surrealismo, a partir de *Red* se adentra por las tendencias del realismo mágico. Con su tercer libro en el género regresa a los temas regionales, pero sobre bases muy distantes del criollismo y sus prolongaciones más modernas. Uslar parecía demostrar - y logró hacerlo- que estábamos muy distantes de haber dejado exhaustos los asuntos nacionales. Pero el hecho de tratarlos no obligaba a incurrir en el pintoresquismo epidérmico del lenguaje popular, en las descripciones morosas de la naturaleza con detrimento del hombre, sino que en los tipos humanos de cada país [116] existen conflictos y dramas interiores válidos para la creación literaria; se necesitaba descubrir para expresarlos con una metodología moderna, con una escritura más universal, más trascendente.

José Salazar Domínguez continúa la línea renovadora de Uslar Pietri en *Barrabás* y otros relatos. Su primer libro, *Santelmo* (1931) de asuntos marineros, muestra un alejamiento de lo que había sido una constante negativa en los autores regionalistas hasta el grupo de *Fantoches*: la propensión a generar el conflicto mediante una tragedia pormenorizada y el dramatismo espectacular de muerte como ineludible y único final de cuento. Salazar Domínguez sugiere, insinúa con parquedad ejemplar. En 1941 vuelve por los fueros del relato breve, con *El doctor Agujón y su ayudante*, pequeño volumen en cuyo final va inserto otro cuento donde retorna a su primer libro: *Por la hermosa costa del mar*. Después ensayó la novela: *Güésped* (1946), pero se internó de nuevo por un cierto criollismo que ahogó su enorme poder creativo de atmósferas poéticas.

Pedro Sotillo (1902), poeta y periodista, aportó apenas unas muestras en el cuento. Pero tan recias y compactas que hacen de su nombre un precursor de modernos diseños: «*Los caminos nocturnos*» y «*Viva Santos Lobos*» (1933) constituyen su mejor momento

narrativo. El último, ha sido antologado y reimpresso varias veces. Sotillo despoja su materia de todo viso documentalista; la suya es, ante todo, ficción y ésta se construye indagando, descubriendo para expresar el misterio que hay detrás de lo cotidiano. Por eso, «Caminos nocturnos», que Picón Salas consideró una de las obras maestras con que cuenta nuestra literatura narrativa, constituye un punto de arranque en el proceso del realismo mágico. Y «Viva Santos Lobos», una alegoría imaginativa que resume las leyendas tejidas por la fantasía popular alrededor de los caudillos de montonera. Lástima que haya dejado esperando a los lectores por nuevas obras, a lo mejor inéditas...

Cabalgando entre el criollismo y las vanguardias se fue haciendo el nombre narrativo de Julián Padrón (1910-1954). Entre los más jóvenes del 28, fundó junto con Uslar Pietri, Pedro Sotillo y Alfredo Boulton, una revista de interés para aquel movimiento: El Ingenioso [117] Hidalgo (1935). Polemizó con Carlos Eduardo Frías, atrincherado entonces en La Gaceta de América, según refiere Meneses. Fue antologista y animador de otros narradores. Inicia su obra de creación con La Guaricha (1934). Antes había publicado textos en Elite, algunos de los cuales recogerá después en Candelas de verano (1937). Enamorado de su tierra venezolana, autodidacta, asimiló de las vanguardias los recursos que imprimieron dinamismo e intensidad lírica a su escritura. Mantuvo apego a los asuntos campesinos. Fue, en tal sentido, criollista; pero consciente de los defectos que minaron la vocación de Urbaneja Achelpohl, será él quien transfigure esta corriente y la dote de fuerza y tragicidad originales, soslayada la tendencia enumerativa y estática del regionalismo anterior, incluido Gallegos, de quien aprende recursos para el detalle, pero a quien elude en la omnisciencia rígida de las construcciones simbólicas. Candelas de verano tiene la intensidad y el ritmo atlético de la mejor narrativa regional. Madrugada (1939) es novela donde culmina su obsesión de captar el alma enigmática del campesino en tránsito a la ciudad, como bien apunta Picón Salas. Después vino el declinar, la novelística que torna a repetirse en procedimientos y situaciones cuando ya se agota el material de la vivencia evocada: Primavera nocturna (1950), Este mundo desolado (1954). Padrón fue además el fundador de los Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, donde estrenaron forma de libro innumerables narradores contemporáneos. Su Antología de Cuentistas modernos (1945) seguirá por pasos propios la tarea difusora emprendida al lado de Uslar Pietri, con quien seleccionó la Antología del cuento moderno venezolano (1940) una de las más completas que se ha ordenado hasta ahora en Venezuela.

Viajero desde el mundo de la poesía, Antonio Arráiz (1903-1962) incursionó en la narrativa y originó polémicas muy encendidas cuando publicó en 1938 su novela Puros hombres, obra testimonial de las cárceles gomecistas, cuya crudeza de lenguaje y fuerza del relato sólo tenía antecedentes en ese desgarrado mural de [118] crueldades que fue Memorias de un venezolano de la decadencia, de José Rafael Pocaterra. Todo el lirismo evocativo que trasuntaban los narradores a que hemos venido aludiendo, se rompen con la violencia expresiva de Arráiz. Su novela regresaba a los ásperos relatos de Pocaterra o Blanco Fombona, pero incorporaba en su prosa la calidad técnica aportada por las vanguardias.

No es que los narradores del realismo al modo de Fantoques o del vanguardismo al estilo de Válvula y El Ingenioso Hidalgo, no acudieran a la crudeza. Es que ellos la proyectaban en las situaciones, o interpolaban uno que otro vocablo rudo como con ruborosa candidez.

Arráiz irrumpe en la novela con una escatología del sufrimiento, sin recato; con furia expresionista. Así es Puros hombres, su mejor novela. Cuando intenta retornar a la «creación de una leyenda», con Dámaso Velásquez (1943), o moralizar a expensas de un contexto generacional evocado con debilidad, Todos iban desorientados (1951), la narración se le rompe en las manos.

Después de su primera novela, Arráiz comienza a publicar en la recién fundada Revista Nacional de Cultura (1938) el ciclo de cuentos que integrarán su libro Tío Tigre y Tío Conejo (1945). En ellos asume el tono picaresco de las consejas populares y los personajes animales del fabulario, para encarnar toda una irónica galería de personajes del gomecismo o de la sociedad del nuevo-riquismo, que emergía con los primeros pozos de la prosperidad petrolera, La intención política late detrás de cada personaje. Una alegoría colectiva queda prisionera en su fauna llena de humor y picardía. Uslar Pietri adjudica a Antonio Arráiz la originalidad de haber sabido aprovechar, entre los primeros, la rica veta de la conseja donde el pueblo expresa oralmente su filosofía de la experiencia. Era el mismo camino que él venía intentando desde Red y lograría en muchos de los mejores cuentos de Treinta hombres y sus sombras, años después.

Por la brecha que develó Antonio Arráiz se lanza otro poeta del 28. Es Miguel Otero Silva (1908). Su primera y más fresca novela, Fiebre (1939), vuelve a las andanzas de cárceles y campos de concentración, de carreteras [119] y conspiraciones donde transcurrió la angustia o se ahogó la inquietud juvenil de su generación. Otero Silva se enfrenta al asunto con un lirismo legítimo. El humorista que hay en su actitud vital aflora en las anécdotas interpoladas con oportunidad y gracia. Después, un largo período de absorción en el periodismo humorístico o serio, de El morrocoy azul y de El Nacional, lo alejaron del oficio. Volvió a ejercerlo en 1955, cuando aparece Casas muertas. Los pueblos fantasmas le inspiran un desarrollo de conflictos bastante convencionales. Las exploraciones petroleras de Oriente enmarcan a Oficina Número 1 (1961). La crítica fue benévola y hasta elogiosa con el autor y sus obras. Pero aún no había logrado vencer la rigidez en el manejo de las situaciones y un lirismo del que no andaba ausente el melodrama. Fiebre continuaba siendo su mejor tentativa. La muerte de Honorio (1963) trabaja sobre cárceles y torturas de otro umbroso período dictatorial: el de Pérez Jiménez. Como documento, la novela interesó. La voluntad de utilizar recursos y técnicas de la narración moderna, no fue siempre muy efectiva. Cuando su autor comprendió dónde estaba el éxito de su primera novela y retornó a la espontaneidad en la prosa, al manejo de la anécdota y el humor, la tesonera voluntad de narrar halló firme asidero y produjo entonces Cuando quiero llorar no lloro (1970), sin duda una novela de excelente diseño, bien escrita, interesante, exitosa con toda justicia.

Los más jóvenes de la generación, en el cuento y la novela, fueron José Fabbiani Ruiz (1911) y Guillermo Meneses (1911). Fabbiani arrancó escribiendo cuento desde 1933, fecha en que produce «Caín». Como Uslar con Barrabás, Fabbiani recrea un tema bíblico: el de la pareja original y sus dos hijos. Los dota de fuerte contextura humana y emplaza a Dios, creador del mal y la venganza. De aquella prosa insegura, de tanteos, que prosigue en otros relatos como el novelín Valle hondo (1934) o los cuentos «El Profesor de Castellano». «Guaritoto», «Brisota», «Una historia vulgar», procede el novelista. Su cuento «Guaritoto» anuncia el lirismo rural que desemboca en Curia es un río de Barlovento (1943). Sus relatos iniciales los agrupó en el pequeño volumen Agua salada (1939). «Una

historia vulgar», es [120] el mejor concebido. Aun con su prosa de períodos breves, el tiempo de sus relatos es parsimonioso por la propensión al detalle, por las excesivas explicaciones, no siempre necesarias. En 1941 se presenta el novelista de asunto político-social con *Mar de leva*, sobre la muerte de Gómez y los años inmediatos. La prosa ha madurado mucho. Nectario Lugo, el sujeto base de la acción está construido en pequeños cuadros saltarines que van de adentro a fuera en peripecia nerviosa, esquemática, bien escrita, irónica en momentos. El mundo de los sueños o la progresión biográfica son las agujas de dos tiempos narrativos. Se está preparando el novelista de *La dolida infancia de Perucho González* (1946), homónima de *La mala estrella de Perucho González* (1935), del chileno Alberto Romero. Después, en 1959, concluyó su obra con otra novela: *A orillas del sueño*. Las dos últimas, fueron recogidas en volumen con el título *La dura tierra* (1969).

En *La dolida infancia de Perucho González* -su mejor testimonio narrativo- el mundo evocativo, desde la primera persona de un sujeto-protagonista que refiere su propia peripecia, adquiere un tiempo aletargado, donde ambiente y hombre se disuelven en las nieblas de la memoria que trata de «aferrarse a la niñez». Hay sin embargo un apego a cierto casticismo expresivo en la escritura culta, que resiente el interés en la novelística de Fabbiani.

Guillermo Meneses (1911) estaba destinado, con el tiempo, a ser el más contemporáneo e influyente narrador del 28. Influyente sobre las promociones más actuales. Muy joven aprende los secretos del oficio narrativo. A los 19 años, en *Elite*, publica su primer cuento: «Juan del cine» (1930). Reelaborado, bajo título «Adolescencia» formará parte de su libro *Tres cuentos venezolanos* (1938). Meneses había frecuentado con acuciosa penetración la lectura de Joyce, en especial de *El artista adolescente*, que ya vimos traducido temprano al español. Allí está la fuente remota -admitida por el novelista- de su literatura del crecimiento. Es una primera vertiente de su obra. La otra es la del realismo mágico, acendrado, firme en la tradición de la narrativa de tema negro. Novás Calvo, el excelente cubano de *El negrero* y *Cayo Canas*, fue su maestro, a quien menciona dentro de sus lecturas de juventud.

En la vertiente del realismo mágico, la obra de Guillermo Meneses, parte -como en la primera tendencia de «crecimiento» con «Juan del cine» y «Adolescencia»- de un primer cuento magistral: *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1934). Prosigue en algunos de los seis cuentos que integraron *La mujer, el as de oros y la luna* (1948) dentro del relato corto. Culmina en ese relato poemático extraordinario que en 1952 provocó una verdadera conmoción estética: *La mano junto al muro*. Diez cuentos es el saldo de Meneses en este género. Escaso número, si lo comparamos con la opulencia repetitiva de otros autores. Pero ellos bastaron para que Meneses fuera adquiriendo progresivo prestigio y lograra influir en, por lo menos, dos generaciones que empiezan a publicar obra desde 1958. En su momento aludiremos a este hecho.

No puede afirmarse que los cuentos de Meneses son apenas el gimnasio donde va entrenando el novelista, como sí ocurre con los de Gallegos. Meneses va ampliando [122] su cosmovisión en un trabajo continuo. Pero sus cuentos tienen valores propios. La textura de su prosa y el compacto hermetismo de su estructura mágico-poética, donde la anécdota y el conflicto ceden a la potencia de un lenguaje de sugerencias simbólicas, de honda

autenticidad existencial. Ya en Meneses no hay ese falso lirismo apoyado en la corteza de metáforas más o menos audaces. Las suyas se clavan directamente en el corazón de un desarrollo aparentemente realista. La poética de su escritura mana de atmósferas construidas por abstracción o disolución de la figura, como en la plástica gestual o en el abstraccionismo lírico, materias en las que Meneses tiene autoridad bastante.

Sus novelas amplían la visión de estos dos mundos. La vertiente del realismo mágico parte de *Canción de negros* (1934), se proyecta con resonancias sociales en *Campeones* (1939) y cierra en *El mestizo José Vargas* (1946). A partir de ese momento se produce una síntesis de actitudes en *La mano junto al muro* (1952), para derivar inmediatamente a un retorno: la fuente originaria de la novela de crecimiento, prefigurada en «Juan del cine» y «Adolescencia», o «El destino es un dios olvidado». Es la novela de los desdoblamientos, el contrapunto y las visiones disueltas en la atmósfera de una memoria fragmentada; el juego contrapuntístico de «Espejos y disfraces», como el mismo titulará después la síntesis de su poética. Un ejercicio narrativo, *Cable cifrado* (1961) lo conecta con el mundo de las vivencias en deshilvanar constante, para confluir en las «extrañas» construcciones de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) y producir diez años más tarde una síntesis de aparentes inconexiones: *La misa de Arlequín* (1962). Ya para entonces, al esquema primario, joyceano, agrega las dolientes maceraciones espirituales de Sartre y Camus, y una propia autenticidad angustiada que se expresa en la sordidez cotidiana de su materia, en las proyecciones coloquiales de sexo y necesidades vitales por los cuales Meneses ya no muestra ese como pudor hipersensible de otros narradores. La estética de lo feo concreto, embellecido con la palabra narrativa, remotamente aglomerado en las obras de Sade y Kafka, reactualizado por Sartre, Camus y los narradores norteamericanos, estalló [123] en la novela-búsqueda que se organiza alrededor del caos esencial de Meneses.

Cronológicamente identificado con la generación de 1928, Mariano Picón Salas (1901-1965), ensayista por definición y vocación, creció narrador en Chile, al contacto con la novela poemática, en auge por los años del 25 al 30 en Eduardo Barrios, José Santos González Vera (evocador del mundo provinciano con un tono de nostalgias poéticas) y Salvador Reyes. Su primer libro en el género fue de narraciones y prosas poemáticas: *Mundo imaginario* (1927); insistió con *Odisea de Tierra Firme* (1931) y *Registro de Huéspedes* (1934). Pero fue su retorno a Venezuela, el recrudescimiento de añoranzas de Mérida, su ciudad natal, lo que permitió a su nombre ingresar en la historia de la narrativa venezolana con uno de los más bellos libros de autobiografía lírica, de humor evocativo, y penetración culta en las arterias rancias de sangres coloniales.

Ese es el fondo de su hermoso *Viaje al amanecer* (1943), comparable en la belleza de sus nostalgias bien escritas con las *Memorias de Mamá Blanca*. Persistió en la narrativa con un cuento: «Peste en la nave» (1949) y luego volvió a la novela por falsos terrenos de una filosofía expositiva donde el ensayista se impuso- *Los tratos de la noche* (1955). Mientras en Caracas o en Chile, jóvenes escritores trataban de profundizar su revolución estética de vanguardia, en la provincia venezolana, especialmente en Maracaibo, se congregaba un núcleo intelectual con similares propósitos. Fue el grupo Seremos. Comportaron una conducta enfrentada al dictador, como los jóvenes universitarios caraqueños. Leyeron las revistas de vanguardia, tanto venezolanas como extranjeras. Alimentaron vocaciones de escritura. Entre sus miembros, hubo tres nombres que inclinaron su deseo intelectual hacia

la narrativa: Ramón Díaz Sánchez (1903-1968), Gabriel Bracho Montiel y Aníbal Mestre Fuenmayor. Eran los tiempos en que la explotación petrolera iniciaba su invasión cultural y moral en la quieta ciudad lacustre. La sensibilidad social de Seremos trascendió en obra. Mestre Fuenmayor publicó en 1927, un volumen de catorce cuentos: *Esta es mi sangre*. Bracho Montiel, humorista de larga y valiente posición a través de innumerables periódicos, publicó sus primeros cuentos [124] en *Fantoches*. La mayoría sigue dispersa. Por los años 20 su nombre alcanzó resonancia con «La huella del hombre que pasó». En 1954, bajo el sello de ediciones «Seremos» un pequeño volumen: *Guachimane*. El fermento marxista de su ideología se ve en los relatos de apego integral a las formas de un realismo crítico.

El nombre mayor que aportó «Seremos» a la narrativa nacional fue el de Ramón Díaz Sánchez. Comenzó novelista, con el título que él mismo decidió borrar de su bibliografía: *El sacrificio del padre Renato* (1926). Luego abordó el cuento en 1933- con *Cardonal*. Pero el Paso definitivo hacia la historia literaria lo constituyó *Mene* (1936). Eran los años en que la narrativa norteamericana de los 30 se difundía por Hispanoamérica. John Dos Passos se había convertido en tipo de una literatura documental y protestataria de altísimas condiciones: *Manhattan Transfer* se erigió modelo de novelista. El gran narrador de la trilogía U.S.A. allanó el terreno para la avalancha magistral ejercida después por William Faulkner. Y fue Díaz Sánchez quien comprendió de los primeros esta nueva modalidad de escribir narrativa. Las discriminaciones del negro, las venturas y desventuras de una falsa riqueza petrolera en los campos de Cabimas adquirieron una jerarquía artística en manos del escritor de Puerto Cabello quien vivió y padeció aquel estallido de industria aniquiladora sobre la raíz nacional. El éxito de la obra fue rotundo. Su autor encauzó la vocación, alternadamente hacia el ensayo y la historia, pero sin descuidar su dote de narrador. En 1941, *Caminos del amanecer* dejó huella importante en el cuento. La magia y el misterio configuraban la intensa dramaticidad humana de sus tipos. Los siete cuentos del volumen constituyeron piezas antológicas, sin duda. En 1946 fue ratificada la calidad del cuentista al obtener el premio del concurso anual de cuentos promovidos por *El Nacional*, con «La Virgen no tiene cara»: Díaz Sánchez abandonó desde ahí el trazo inicial de un realismo poético, para ingresar al trabajo artesanal de una escritura culta y encerrar en ella materiales de consistencia popular. La estructura de sus narraciones siguió siendo impecable. El dominio de un oficio tercamente ejercitado lo salvó. Pero cierta inautenticidad de [125] situaciones, cuando ya Meneses había colmado cruda sinceridad narrativa con jerarquía maestra los temas del negro, colocaron su nombre en un nivel subsidiario. «La Virgen no tiene cara» anuncia no obstante al gran novelista que aún estaba forjando un metal nuevo. Con el mismo título del cuento recogió un volumen en 1951. Un año antes fue el impacto final: *Cumboto* (Premio de novela «Arístides Rojas» 1948). El escritor había llegado a una madurez de escritura, pero el afán cultista de hacer «arte» y no de crear «Ilusión de realidad» debilitó la capacidad de tensión narrativa que perfiló a *Mene* como una gran novela. El artesano se vio demasiado a las claras, o si se quiere el artífice de situaciones premeditadas al exceso. *Cumboto* fue, con todo, la novela consagratoria. Luego vino el declinar por el despeñadero de una excesivamente cuidada elaboración de esquemas cíclicos. *Cassandra* quiso volver tardíamente al mundo novelístico de la «vida en la región petrolera del Zulia». Sólo que ya no fue una novela vivida sino recreada sobre un remoto y macerado mundo de vivencias juveniles y la fuerza ya era escasa. Reanudó el trabajo narrativo de *Cumboto*, aun dentro de la conformación de su rigidez omnisciente, en

Borburata; pero ya los aromas del cacao se habían evaporado y la novela falseó situaciones otra vez sobre el persistente problema de una discriminación racial no muy convincente. Toda la carga de poesía novelada que modeló casi escultóricamente en Cumboto, tan bien analizada por Sambrano Urdaneta en sus Apuntes críticos sobre Cumboto, al revertir en una simbiosis de realismo, es devorado por el afán de técnicas de yuxtaposición en los planos de Borburata, novela que Orlando Araujo mira con otro gusto.

Llegamos así a una nueva fase en la narrativa venezolana. A lo que pudiéramos llamar el proceso actualizador de la novela y el cuento, si admitimos la afirmación que Orlando Araujo, en su travieso y excelente libro sobre la Narrativa venezolana contemporánea, llama un siglo XIX que duró 136 años.

Muerto Gómez, todo el volumen de la mejor producción narrativa almacenada por las vanguardias se vuelca [126] sobre los lectores venezolanos. El surrealismo abre sus compuertas decisivas en la poesía con el grupo y la revista Viernes. Elite reemprende su amplio alojamiento para la literatura. Fantoques, clausurado durante varios años, reaparece en manos de Leo, más fervorosamente combativo en su inquietud de consolidar la protesta social en un arma literaria, que al final resultó de doble filo. Una nueva promoción de narradores intentó conciliar las conquistas más auténticas del realismo y los aprendizajes bien asimilados de la vanguardia. Los temas desarrollados en la ficción se diasporizan.

Una segunda promoción, o lo que llamamos segundo subgrupo en el núcleo de Fantoques compacta la orientación del realismo mágico. No faltan quienes aún mantengan una melancólica reminiscencia modernista ya senil: Antonio Reyes (1901), por ejemplo, el director de Perfiles (1925-1935), de orientación demasiado artística y autor de Cuentos brujos (1931) y la novela Lucrecia Amorós (1933). Sostiene su inquebrantable voluntad de hacer «ficción» un tanto al modo de Dominici, con desdibujos fantásticos: Hay esmeraldas en Mérida (1945) y Vuela el maleficio (1954), dentro del cuento; o las novelas de Las viudas de color (1937), La «única» verdad de la bailarina (1938), La mariposa amarilla (1955). Otros, como Jesús Enrique Losada (1895-1948), entregan una muestra de originales cuentos futuristas: La máquina de la felicidad (1938). Mientras que el reportaje novelado asume la medida de un criollismo todavía vigoroso: Balatá (1936), de Francisco de Paula Páez; Guataro (1938), de Trina Larralde; La mojiyanga (1938) de Ángel S. Domínguez y Noche de indios (Relatos del Arauca) de Francisco de Paula Páez.

Tres mujeres cierran filas en la narración de esos años posgomecistas. Mercedes Carvajal de Arocha (1902) que bajo el nombre literario de Lucila Palacios ha sostenido una perseverante vocación hasta hoy, se inicia con Los buzos, novela escrita en 1934, publicada en 1937. A la que siguieron Rebeldía (1940), Tres palabras y una mujer (1944), El corcel de las crines albas (1950), Cubil (1951), El día de Caín (1958), Tiempo de siega (1960), Signos en el tiempo (1969), y La piedra en el vacío (1970). En el cuento ha legado Trozos [127] de vida (1942), Mundo en miniatura (1955), Cinco cuentos del sur (1962).

Con estrujante capacidad de realismo se exhibe Ada Pérez Guevara (1905) en el novelín Tierra talada (1937), para ingresar en el cultivo intenso del cuento, cuya primera tentativa Flora Méndez (1934) fue exitosa. Su libro máximo es Pelusa y otros cuentos (1946).

Con el seudónimo Elinor de Monteyro, Blanca Rosa López, como antes Lucila Palacios, se dio a conocer a través de la Asociación Cultural Interamericana, promotora de concursos literarios femeninos. Caminos (cuentos del hospital y otros) (1936) fue seguido del triunfo alcanzado por Entre la sombra y la esperanza (1944), premiado en el Quinto concurso de la mencionada Asociación. Escribió además dos novelas: En aquellas islas del Caribe (1947) y Hechizo y emboscada (1951).

Todas estas variantes no hicieron sino enmarcar la avalancha de un realismo más artístico y un neocriollismo a la ofensiva, que giró alrededor de Fantoques, cuyo concurso de cuentos nacionales perduró casi hasta la extinción del semanario.

Arturo Croce (1907). Perteneció a la generación de 1928. Comenzó haciendo poesía. Publicó un primer relato, «La carretera», en Cultura Venezolana. Su primer libro, Chimó y otros cuentos, es de 1942. Allí está plasmada su ideología social de combatiente en favor de los obreros y campesinos de su región: el Táchira. Sus relatos iniciales son pequeños himnos telúricos de aquellas serranías, donde está presente la huella del magisterio galleguiano. La madurez del narrador tarda en afianzarse a través de libros como Taladro (1943), La muerte baja de la montaña (1947), hasta que «Un negro a la luz de la luna», obtiene segundo premio de El Nacional en 1947. Con La montaña labriega (1958) explora un telurismo más legítimo. Tierra revuelta (1952) y Surimán (1955), habían reiterado hallazgos parciales de sus primeros libros. Vino después una novela agrisada de folklorismo: Los diablos danzantes (1961), luego Talud derrumbado (1961), para alcanzar después dos éxitos de concurso: El nudo (1968) y La roca desnuda (1968), esta última, ampliación de un cuento del mismo nombre, resulta uno de sus mejores libros. [128]

Raúl Valera (1912) obtuvo en 1942, mención honorífica de Fantoques, con «Fiesta en el puerto». Un año después ganó primer premio del mismo semanario con «La alcancía de barro negro». Después de Intentona (1946), su primer libro, diseminó cuentos por revistas y periódicos. En 1951 obtuvo accésit al concurso de El Nacional, con «Mañana si será», su mejor relato.

Lourdes Morales (1912) ganó el premio Fantoques en 1942, con Mi General. Una extraña fuerza mágica y cierta ironía caracterizan su narrativa, cuyo primer libro Delta en la soledad (1946) hizo prever un valor destacado. Seis años después publicó Marionetas (1952) y luego mantuvo silencio.

Eduardo Arcila Farías (1913) fue otro de los nombres promisorios del realismo social a partir de su primer libro Sudor (1941), siete relatos sugestivos sobre los obreros de la región petrolera zuliana. La investigación histórica, lo absorbió. Tenemos razones para afirmar que ha seguido cultivando su don narrativo, en un silencio que no rompe.

Poeta de finísima expresión, Pedro Francisco Lizardo (1920), integrado después a Contrapunto, escribió un grupo de cuentos de excelente escritura. Publicó en Fantoques: «Malasangre», «Migajita» y «Maldejo». «Malasangre» fue reproducido y comentado elogiosamente en la revista Pan, de Buenos Aires. Más tarde, poeta renombrado, volvió al cuento y obtuvo tercer lugar en el concurso de El Nacional, con «Viaje al fondo del espejo». Lamentablemente Lizardo no ha rescatado le las páginas periodísticas sus

elogiadas narraciones. Algo tienen. La delimitación realista impuesta por Fantoques debía llegar a una extenuación, desde el seno mismo del semanario. Aires de universalidad y nuevas influencias batían por la narrativa de todo el Continente. La Segunda Guerra Mundial había producido nuevos desencantos, como antes, la Guerra Civil Española, otras indignaciones. Los grandes maestros de la novela inglesa y norteamericana se leían con furor. Los neorrealistas italianos descubrían a Faulkner y proyectaban una diáfana manera de interiorizar el relato en nuevos sondeos existenciales. Productos de estas modalidades que habían de cristalizar en la generación siguiente, a la cual se incorporaron, son dos nombres destinados a desbrozar [129] los nuevos métodos y técnicas. Son Óscar Guaramato y Gustavo Díaz Solís.

Óscar Guaramato (1916), obtuvo en 1943 dos reconocimientos, en Fantoques y en la revista Alas, de Barquisimeto. Dos años después vino su primer libro, de asombrosa madurez: Biografía de un escarabajo (1945). Sus dilemas existenciales expresados con emotividad contenida y escritura poemática -rememorante de Vasco Pratolini, el de Oficio de vagabundo- restauraron el verdadero sentido poético al cuento venezolano. Desde entonces, hasta los más duros temas, como los fusilamientos de la guerra civil española, hasta los más cotidianos, como la vida de una familia de ratones, logran conmover humanamente por la ternura legítima que sabe incorporar a sus relatos Por el río de la calle (1953), La niña vegetal (1956).

Gustavo Díaz Solís (1920), a los diecinueve años fue la sorpresa de Fantoques, cuando obtuvo el premio con su cuento Lluve sobre el mar. Su primer libro fue Marejada (1940). La obra con que empezó a agigantar su prestigio de cuentista es Lluve sobre el mar (1944). En 1947 quedó ratificada su excelencia narrativa en «Arco secreto», segundo premio en el concurso de El Nacional. En 1948 reanudó en un solo volumen su producción: Cuentos de dos tiempos. Posteriormente ha seguido trabajando relatos de sorpresiva perfección: Cachalo (1965), El punto (1965).

Díaz Solís retomó los asuntos regionales venezolanos; pero sus cuentos, cada uno trabajado con rigor de miniaturista, integraron el mundo psicológico de sus tipos con atmósferas de un misterio arrancado a lo cotidiano, apenas perceptible en su tangibilidad concreta. La diafanidad de escritura, la precisión matemática del detalle, aprendidos de su primer maestro, Horacio Quiroga, desdoblan la estructura en significaciones subyacentes, mágicas o simbólicas, ocultas a la literalidad del discurso. La frecuentación de los grandes maestros norteamericanos Faulkner, Hemingway, Henry James, decantaron en su narrativa envolvente y misteriosa, llena de luces y sombras paralelas a los conflictos de las oscuridades espirituales, las obsesiones y miedos, los instintos y deseos del ser humano. En él se anunció la universalidad trascendente de un nuevo objetivismo de la conciencia, que reafirmó el grupo de Contrapunto. [130]

10. Los de Contrapunto.

Si el grupo Viernes representó en 1936 la consolidación definitiva del surrealismo en la poesía venezolana, Contrapunto significa en la narrativa una puesta al día en influjos universales. Hasta 1940 hemos visto que nuestra narrativa no lograba zafarse del poderoso hálito represivo del regionalismo. Hubo esfuerzos, extraordinarios algunos, por romper este cerco, pero lo aislado y distante de cada intento privó que la brecha fuese decisiva. Seguía narrándose desde fuera y las incursiones al mundo recóndito del hombre terminaban disueltas en la omnisciencia rígida. Era como si las visiones hubieran ido deslumbradas por la luz y el paisaje tropicales hasta impedir la andanza por las tinieblas del yo.

Los de Contrapunto no tuvieron ya el escrúpulo al elegir asuntos rurales o urbanos. Fue lo de menos. Importaba trascender más allá de nosotros mismos, desde los estratos abismales del subconsciente y los hastíos psicológicos. El solo nombre de la revista hace pensar en otros magisterios: Huxley, en primer término; luego, Faulkner. Tras ellos, todo el caudal de experiencias que estaba revelando el conflicto y la escisión social polarizada en dos mundos: socialismo o capitalismo, con un nuevo gravitar de amenazas: el nazismo. La busca de los nuevos narradores había tenido adelantados en Meneses, Díaz Solís y otros de las generaciones anteriores. Por eso no hubo escándalo ni polémicas espectaculares de parte del grupo que unió a Antonio Márquez Salas, Héctor Mujica, Humberto Rivas Mijares, Andrés Mariño Palacios, Ramón González Paredes, Óscar Guaramato, acompañados de poetas y ensayistas como José Ramón Medina, Ernesto Mayz Vallenilla, José Melich [131] Orsini, Alí Lameda, Eddie Morales Crespo, Juan Manuel González, Rafael Pineda y otros.

La línea recién trazada fue oriente de otros jóvenes que, si no cerraron filas en la revista, al lado de los primeros llevaron el cuento y la novela a experimentación audaz.

No fue Contrapunto, solamente, el vocero de la nueva generación formada, en su mayoría, por autores nacidos en la década de los veinte. Otro hecho es de mención ineludible. Es la presencia de un diario moderno, que prosiguió el estímulo a la narrativa en su concurso anual de cuentos: El Nacional, fundado en 1943. Allí se han revelado los grandes cuentistas de esta promoción y los de más recientes apariciones.

Antonio Márquez Salas (1919), entre los de Contrapunto es el mayor nombre por valores y trascendencia de la obra. En 1947 conmovió a los lectores con *El hombre y su verde caballo*, premiado en el concurso de El Nacional, una distinción que ha recibido varias veces. La narrativa de Márquez Salas ya no se sostiene sobre una acción definida a flor de cuento. El hermetismo de su discurso disgrega elementos y exige del lector una complicidad total para captar un desarrollo de situaciones más que de acciones, casi siempre suspendidas hasta caer en un final abierto, en abismo. Su primer libro se tituló como el cuento famoso; apareció en 1947. A partir de él, la cuentística de Márquez Salas fue cerrando cada vez más su mundo críptico para llevarlo a una casi inaprensible atmósfera poética donde no hay acontecimiento sino que la situación se poetiza: «Como Dios». Casi todos los cuentos de *Las hormigas viajan de noche* (1956) participan de esa constante. Con el segundo libro cierra su fabulación inusitada, que originó en su momento una verdadera conmoción entre críticos y lectores avorazados sobre sus relatos para darles disímiles interpretaciones y gustarlos o rechazarlos sin posible fórmula de juicio. Juan Liscano fue, entre los primeros, quien se ocupó seriamente por penetrar la clave esotérica de este narrador desconcertante. Márquez Salas llegó a crear un lenguaje propio,

particularizado en su simbolismo hasta el extremo de poner en aprietos a los lectores más avisados, quienes se pierden en su universo [132] tenebroso y sórdido, cuya violencia emana de la escritura misma, sin asideros ya en las digresiones explicativas de una sociología en bancarota. Cuando en sus cuentos hay tragedia, ella está vista a retazos flotantes, desintegrada en una viscosidad que la atemoriza y la hunde en el mito primario del hombre ante su inexplicable universo. La misma hazaña de Márquez Salas en el cuento, correspondió en la novela a un hermano menor de Contrapunto, arrebatado temprano de sus ficciones por la locura y la muerte: Andrés Mariño Palacio (1927-1966).

Su obra corrió la misma desventura que el hombre empeñado en comprender estéticamente un mundo horrendo de genocidios y restricciones al ser humano. Gran cantidad de sus cuentos permanece inédita, ordenada por Roberto Lovera de Sola. La obra publicada apenas alcanzó cuatro títulos: un haz de Ensayos, de extraordinario valor para entender las teorías literarias de Contrapunto, un manojito de cuentos, *El límite del hastío* (1946) y dos novelas: *Los alegres desahuciados* (1948) y *Batalla hacia la aurora* (1958).

En uno de sus ensayos se autorretrató, con los compañeros de grupo, en identidad con «Una generación perdida», semejante a la que bautizó Gertrude Stein a fines de la primera guerra y donde participaba Hemingway. Mariño, conciencia crítica de su generación, se ubica dentro de un país carente de economía y cultura propias, con lo cual «no podemos comer ni tampoco podernos soñar».

Su mundo narrativo, casi amorfo, es un constante preguntarse por la realidad que no comprendió nunca, de donde sobrevino su desesperado aislamiento, túnel hacia la locura, hijo de un legítimo hastío vital que expresa con amargo alborozo. Si la generación norteamericana criticada por la Stein había librado batallas por la defensa de unos incomprensibles ideales de guerra mundial, la batalla de Mariño fue contra la tiniebla interior que lo asfixiaba, contra un enemigo intangible y sin embargo hostigante, un ser ante una nada, más próxima a Kafka y de Camus, que de Sartre. «Soy un hombre joven y venezolano que trata de expresar sus emociones, [133] sus anhelos y esperanzas a través de su condición de escritor. (...) En tiempos como los actuales, en patrias como las nuestras, más que los gestos abombados, más que las palabras huecas, más que las apasionadas poses de sacrificio que no son tales, valen las nobles, humanas y desinteresadas actitudes de aquellos espíritus que no saben de la moneda alta ni de la baja, que han olvidado el juego absurdo de cotizaciones y apenas si están enterados de las oscilaciones solitarias de sus propias almas.»

De tales conceptos no podían salir a la novela y al cuento si no unos seres sin rostro, ideas encarnadas en palabras de soledad, «oscilaciones» de almas, espíritus transeúntes por una ciudad incomprensible, símbolos rilkeanos en busca de un método para inventar la propia muerte. Es el suyo, mundo narrativo de un niño que apenas si alcanzó a transitar una adolescencia de perplejidades angustiosas, de sexo tormentoso, de sintaxis iracunda que irrumpe a momentos contra los moldes criollistas.

Humberto Rivas Mijares (1919) venía de Valencia aún maniatado por los surcos del criollismo. *Gleba* (1942) sigue rindiendo culto a las tragedias rurales, con buen manejo de recursos, es cierto, pero con obediencia a los vicios y logros de la vieja escuela. Hacia el sur

(1942) y, en especial Ocho relatos (1944) indican un saludable contagio de otras energías narrativas, en su vinculación con el grupo Contrapunto pero es en El murado donde alcanza a trascender.

Ramón González Paredes (1925) fue el más abundoso en volumen de obra. Cuento y novela lo atrajeron por igual. Salir del parroquianismo fue su decisión expresiva, a partir de Crimen extraordinario (1945) y El suicida imaginario (1947), novela muy afín con las de Mariño Palacios, en ciertos recursos wildeanos. Un halo poético diluido y cinematográfico a momentos se nota en Campanas sin campanario (1948). Volverá a la novela en Génesis (1949) y Éxodo (1953). Su constancia fue la de un impaciente virtuoso. Pero cierta rigidez en el manejo de la escurridiza materia de ficción y una presa que no termina de soltar amarras le imprimieron [134] culminar en una obra de proporción y cualidades equiparables a su esfuerzo.

Héctor Mujica (1927) comenzó escribiendo cuentos de airoso lenguaje poemático: El pez dormido (1947). Luego volvió por los fueros del realismo social apoyado en una especie de prédica anhelosa de revoluciones, a partir de Las tres ventanas (1953) donde se ha mantenido en poco activa labor hasta sus últimos relatos.

Vinculados por amistad o identificados por inquietudes estéticas con los de Contrapunto, aparecen cuatro nombres más en el cuento de los años cuarenta.

Pedro Berroeta (1914) publicó su primer libro, Marianik (1945) ilustrado por numerosos escritores de generaciones precedentes. Obtuvo segundo premio de El Nacional con «Instantes de una fuga» (1948). Maduró largo tiempo sus facultades para hilvanar mundos fantásticos de escritura efectiva y las volcó en una novela artística de tema histórico: La leyenda del conde Luna (1956), con la cual obtuvo premio auspiciado por la Cámara Venezolana del Libro. La perfección de sus dotes se proyecta en los últimos años sobre otra novela: El espía que vino del cielo (1968). Toda su obra se mueve en resonancias sinfónicas alrededor de un mundo plenamente ficticio. No lo amedrenta volver a los espacios cosmopolitas en sus cuentos o a las remotas costumbres de una historia desleída. Para él, narrar es arte y artificio y en esa esfera produce su ficción, sin engaños. Por eso los seres enigmáticos que guardan bien escondido un final de historia abundan en sus narraciones. Por eso también el resorte humorístico va puesto en lugar propicio dentro de las situaciones, para provocar la sonrisa del entendido que acepta el juego de la ficción como tal, sin pedirla más nada a cambio, como no sea dejarse atrapar en la sutileza de unos diálogos y unas acciones continuas que no importa a dónde nos llevan.

Oswaldo Treío (1928) vino también de Mérida, Márquez Salas. Traía una melancólica forma de añorar magias de montañas y nieblas para extraerles una historia y lanzarla contra un discurso, por el final o el comienzo, en un malabarismo técnico sostenido a través de libros como Los cuatro pies (1948), Escuchando al idiota (1952), Cuentos de la primera esquina (1952) [135] -uno de sus más bellos libros-, Aspasia tenía nombre de corneta (1953). De un surrealismo bien incorporado, llega al relato de penetración psicológica en Depósito de seres (1965) hasta llegar a una decantada maestría en la novela También los hombres son ciudades (1965). Luego ha emprendido, con muy relativo éxito el camino experimental: Andén lejano (1968).

Manuel Trujillo (1925) viene a ser un caso en el cuento venezolano. Inconstante en su oficio, periodista sagaz, su extraordinario talento para escribir con humor natural lo ha llevado a los predios del cuento sin esfuerzo, pero también sin cuajar en obra decisiva. Comienza escribiendo Cuatro cuentos rurales (1949), ensaya el relato fantástico en Tiempo sin reloj (1950), obtiene segundo premio de El Nacional con «Mira la puerta y dice», reaparece dentro de la narrativa de la violencia, en tono humorístico -a veces de humor negro- con su mejor libro hasta ahora: Chao, muerto (1970).

Alfredo Armas Alfonzo (1921) publicó su primer cuento, «El borracho» (1945) en Elite, ilustrado con un dibujo de Carlos Cruz Diez. En carta suya de 1968, llena de humor autocrítico, dice: «Ni su autor ni el autor de las ilustraciones suscribirían hoy ese horror; hablo también por Carlos Cruz Diez. El único que entonces protestó la publicación fue monseñor Pellín en La Religión, por considerarla obscena y deliberadamente pornográfica, y cómo nos reímos entonces.» De ese entonces, hasta hoy, no ha dado tregua a su vocación de cuentista. Lector temprano de Faulkner, ligado por amistades a Contrapunto, su mundo gira alrededor de un expresionismo arraigado en leyendas milagrosas y temores al diablo que merodea por las calles de Clarines; inundo de narraciones orales supersticiosas, cuentos de aparecidos expresionismo natural e ingenuo, allí aprendió más que en Faulkner a relatar su galería de tipos increíbles como la realidad concreta, a veces mucho más absurda y fantástica. Armas Alfonzo asume el punto de vista y el tono de las viejas contadoras de historias medrosas, de los anecdotistas de esquina y farol, que guardan en los pueblos de provincia la historia viva sobre muertos de las guerras civiles, raptos y amores irreverentes, [136] mitos de solteronas, milagros que todos creen por miedo a Mandinga. Así conformó su recia escritura.

En 1949 ganó el segundo premio de El Nacional con «Los cielos de la muerte», con el cual tituló su primer libro, editado el mismo año. En seguida sus otros libros: La cresta del cangrejo (1951), Tramojo (1953), Los lamaderos del diablo (1956). Empeñoso deseo de concisión, cada vez mayor, es lo que destaca a partir de Puerto Sucre-Vía Cristóbal (1968), La parada de Maimós (1968), El osario de Dios (1969). Key Ayala ha considerado la anécdota como un género literario. Su definición -referida a la anécdota de tipos cultos- encaja para conceptualizar los últimos relatos de Armas Alfonzo: «Lo breve tiene toda la eficacia y la fuerza viva de la velocidad. (...) Con amplio criterio se puede prescindir de clasificaciones cuando un género híbrido nace en la noble cuna del ingenio y la gracia. Así para la anécdota como para el cuento hablado venezolano.» De la anécdota y el cuento hablado tomó prestada Alfredo Armas Alfonzo la geometría secreta de sus relatos, donde el autor se extraña de la historia, el punto de vista se despersonaliza, la tensión prevalece desnuda; es la originalidad impactante de su cuentística, tan mal comprendida a veces. [137]

En 1948, un novelista es derrocado como Presidente de la República, por un golpe militar. Dos años bastaron para vigorizar una dictadura, la más mediocre y triste padecida por Venezuela en este siglo. Un militar de escuela se rodea de una cohorte gris de torturadores y censores, aparte de muy pocos intelectuales. La literatura de entrelíneas se hace raquítica en la prensa, donde encuentra refugio. El concreto armado reemplaza la energía narrativa. El ensayo combate con timidez, mientras lo dejan. Los pocos que enfrentaron una agudización mediadora de nuestra cultura se marcharon, o los intelectuales censores los mandaron acallar. De tal estado, tal literatura.

La narrativa publicada entre 1948 y 1958 sólo tiene destellos momentáneos en la prolongación de autores pertenecientes a generaciones que venían publicando desde el 36 o antes. Nombres nuevos, hubo pocos: obras trascendentes, en número ínfimo. El inventario de ese tiempo conduce al desolado panorama de una bajamar literaria, a una sequía de talentos. Los intelectuales en su mayoría combatieron la dictadura, se exilaron, fueron a la cárcel y al silencio. Gómez fue combatido con poemas y caricaturas. Pérez Jiménez, con flacas urdimbres conspirativas, primero; con piedras y bombas molotov, después. Eso llevó tiempo y lo quitó a la creación. Así fue. Los terrenos ociosos alojan malezas. El vacío literario se puebla con arborescencias de viejas corrientes. Se vuelve por los fueros de un regionalismo pintoresco o filantrópico; por la narración histórica, el «cuento infantil», el costumbrismo más o menos maquillado para disimular su anacronismo. Así producen sus [138] obras muchos nombres olvidables. Los recordables, exiguos, pueden deducirse con esfuerzo a los siguientes:

Un grupo de mujeres frecuenta la narrativa. Narcisa Bruzual es autora de *La leyenda del estanque* (1948), y una novela de cierto interés: *Guillermo Mendoza* (1952). Nery Russo alcanza éxito con una biografía novelada de Luisa Cáceres de Arismendi: *La mujer del caudillo* (1953), a la que sigue *Zory* (1956). Gloria Stolk es autora entre otros libros de *Bela Vega* (1953), *Amargo el fondo* (1957), *Cuando la luz se quiebra* (1961). Mireya Blanco escribe cuentos para niños. Su mejor libro es *Cachito* (1952). El nombre de mayor relieve, con genuina calidad, dotado para volver a la literatura de añoranzas vivenciales con cierta agudeza crítica es *Antonia Palacios*. Ana Isabel, una niña decente (1949) es una muy bella novela. Su autora mantiene activa la capacidad novedosa de su escritura narrativa hasta un último libro de relatos: *Los insulares* (1972). Alejandro Lasser había comenzado a publicar en los años de *Contrapunto*: así entrega *Sin rumbo* en 1944. Los sondeos del mundo interior, la subconsciencia aflorante, el juego hábilmente labrado sobre los tiempos y planos del relato, maduran y se consolidan en su mejor novela, que llena con nobleza el gran vacío de estos años: *La voz ahogada* (1952). En ella alternan las premoniciones oníricas con las angustias del escritor, las tensiones psicológicas para sostener el interés presentativo de la historia. Tal vez una omnisciencia, rígida aún sea el reparo mayor que podría hacerse a esta novela.

Felipe Massiani, más conocido como ensayista y crítico literario, publicó en Chile su novela *Dinamarca*, solamente una pensión (1952). Carlos Dorante aportó su único libro de cuentos: *Los amos del cielo* (1954) y Manuel Pereira Machado editó, muy tardíamente, sus amargas historias de la experiencia gomecista: *Muñecos de cuerda* (1953).

La resurgencia del criollismo o al menos de un regionalismo repetitivo se acusa en libros de calidad aceptable sin duda, dentro de su poca aportación nueva:

José Berti había comenzado sus relatos de la Guayana venezolana con *Espejismo de la selva* (1947); los continuó en *Oro y orquídeas* (1955) y concluyó su obra con *El motor supremo* (1957). Enrique Muñoz Rueda, Antonio [139] García Delepiani, Ángel Mancera Galletti, completan la nómina recordable en la novela. José Antonio de Armas Chitty deja su testimonio en el cuento con *Cardumen* (1952). [140]

12. Poesía y violencia. El último decenio.

Desde 1957 un cansancio de sombras y una inquietud por despertar se produce en lo Político y lo literario. En lo político, los partidos se unen para buscar el modo de sacudir diez años de dictadura. Nace la junta Patriótica. Los intelectuales participan activamente en la política. Redactan o firman manifiestos. Van a prisión efímera. Desde el exterior, los exiliados animan el ambiente con revistas y correspondencia clandestinas. En la narrativa se produce la revelación de un nombre nuevo, premonitorio de una nueva insurgencia: Héctor Malavé Mata, ganador de premio en *El Nacional* con *La metamorfosis*. Otro grupo empieza a reunirse para fundar después una revista llamada a ser punto de arranque para una nueva literatura narrativa en Venezuela: es la revista *Sardio*.

En 1958 el pueblo se vuelca por las calles. El año nuevo amaneció con los aviones de la Fuerza Aérea sobrevolando Caracas. Lanzan bombas que no estallan; tampoco la insurrección. Veintitrés días después la agitación callejera provoca la caída de Pérez Jiménez. Un compás de alborozos se abre por un año al menos. Viene luego la afirmación de una democracia representativa que irá tornándose también represiva. La violencia armada no espera. La revolución cubana es un ejemplo incómodo. Los frentes guerrilleros proliferan. La polémica ideológica y las divisiones de partidos están en el orden del día.

La censura de diez años, rota ahora, generó una impaciencia de escribir. Nuevos grupos literarios, cantidades de revistas juveniles, acometían una revisión de logros y estancamientos. Intelectuales nuevos que habían permanecido en exilio o padecieron cárceles, o protagonizaron [141] la resistencia clandestina, se enfrentan generacionalmente a los consagrados que regresaban del exilio con todos sus galones de consagrados. Rodolfo Izaguirre, integrante de *Sardio*, inventariaba la novela venezolana en el tiempo y señalaba su estado crítico.

Los escritores de 1920 son ahora los funcionarios y dirigentes de una democracia dura. Los jóvenes cuestionan estética y políticamente a aquel grupo. Los nuevos intelectuales, de 1958 en adelante, al releer y criticar las obras del pasado inmediato o remoto, trataban de encontrar raíz o antecedente a sus inquietudes, aunque su vida estuvo más dirigida hacia Europa y Estados Unidos: Rimbaud, Lautreamont, Saint John Perse, James Joyce, Henry Miller. Hallaron referencias nacionales en la obra de un poeta solitario: José Antonio Ramos Sucre; un cuentista, Julio Garmendia; un novelista: Guillermo Meneses.

A estas alturas se había cavado un foso distanciados entre quienes continuaban repitiendo temas regionalistas mimetizados en una orgía metafórica procedente de las vanguardias y quienes clamaban por una autenticidad mayor de contextos urbanos o semiurbanos. Los apegados a las tradiciones supervivientes del criollismo seguían mostrando una dualidad de lenguaje: estrato popular deformado cuando hablaban sus figuras y estrato cultista -a veces culterano- cuando se presentaba el omnisciente narrador lleno de orgullosa dote lírica que apenas si daba tregua al vivir de sus criaturas de ficción. Los nuevos narradores se empeñaron en lograr una expresión más sobria, más directa. Economizaban las metáforas para ajustarlas con precisión a las necesidades de la estructura, sin permitir que un falso lirismo estrangulara las acciones, como ocurrió aún en algunos narradores de los años cuarenta. El decir cotidiano, las expresiones coloquiales se convirtieron en el recurso natural del contar. Una conciencia del trascender, de lo universal subyacente en los contextos de lo nacional, fue la nueva preocupación de poetas y narradores. Inquietud que había iniciado Contrapunto y que ahora cobraba plenitud. [142]

Revistas literarias como Tabla Redonda siguieron a Sardio, aunque la orientación ideológica de ambas entró en colisiones. Guillermo Meneses funda por los años sesenta la revista Cal y da generoso apoyo a jóvenes que ensayaban sus primeros textos narrativos.

La década del 60 a los 70, sepultada la efímera unidad política del 23 de enero de 1958, agudizó la crisis ideológica de la cual no escapó ninguna manifestación de la cultura. La violencia revolucionaria y las divisiones de partidos, las persecuciones y la prisión, desmembraron o reagruparon a los intelectuales y artistas, aportaron una temática doliente. Textos de honda impactación en su aspereza de lenguaje fueron naciendo con El techo de la ballena, heredero de Sardio: «Rocinante», «En letra roja». Otras revistas, como Zona Franca, de Juan Liscano, abrieron frentes polémicos. Se discutió sobre la justeza o la arbitrariedad de un llamado a la insurrección que fue generalizándose. De la rebelión política se pasó en literatura a subvertir también el orden de la palabra narrativa. La escritura de la novela y el cuento venezolanos, acartonada a veces, lenta, propensa a las circunvoluciones barrocas, fue puesta en entredicho. De la arremetida surgió una prosa ágil, encendida, dirigida a hacer saltar los falsos mitos, el tabú de algunas palabras, el carácter intocable de algunas figuras y situaciones. A la vieja tragicidad filantrópica de ciertas novelas se opuso ahora la pintura viva, casi grotesca, de una clase media y marginal amorfa, hacinada en los barrios suburbanos; a las recatadas situaciones amorosas se enfrentó un Eros golpeante, el humor negro, el sexo enfurecido, la insurgencia verbal, como reflejo literario de la insurgencia armada que baña de sangre los años del 62 en adelante. Esos rasgos, de una u otra manera son palmarios en la obra de autores que vamos a referir sumariamente. [143]

Salvador Garmendia (1928). Empezó novelista. Halló resonancia a partir de Los pequeños seres (1959). Luego acrecentó su nombre con tres novelas más: Los habitantes (1961), Día de ceniza (1963), La mala vida (1969). Lleva publicados también tres volúmenes de cuentos: Doble fondo (1965), Difuntos, extraños y volátiles (1970), Los escondites (1972).

Con excepción de los dos últimos títulos, en la obra restante, Salvador Garmendia persigue obsesionado a los hombres grises que habitan una ciudad sin salidas: la burocracia, la clase media de barriada; son perfiles trazados con lenguaje duro, altamente cargado de sugerencias, seres gestuales. Es la poesía de lo cruento que emerge o se oculta en la sordidez de una materia hábilmente manejada. Los burócratas deformados hasta en la soledad de la piel arrancada en tiritas por inercia o nerviosismo; las ceremonias de Onán en graves templos descritos con implacable objetividad; el tiempo cenital y viscoso de las oficinas habitadas por la asiduidad rutinaria. O bien, el hombre acompañado de memorias turbias en el cuarto de barrio en actitud de un narciso irreconocible, plantado ante el espejo de un sexo huidizo. Todo este material conforma el mundo narrativo de quien sin duda es la más alta expresión de nuestra narrativa contemporánea. En sus dos últimos libros parece haber roto -¿definitivamente?- con la gravedad insolente que tanto se aplaude o critica en Garmendia, pero donde ya estaba repitiéndose. Una atmósfera diluida, lindera del absurdo y la fantasía, apunta en las mejores piezas de Difuntos, extraños y volátiles. Los escondites, en cambio, retornan a unas fuentes surrealistas que se mantienen más en la jerarquía del boceto, en apuntaciones de otra obra que ya viene: Los pies de barro.

Es bueno recordar que Salvador Garmendia, perteneciente al grupo Sardió cuando publicó sus dos primeras novelas: Los pequeños seres y Los habitantes, apenas si recibió aceptación de muy escasa crítica. Muchos dudaron del poder transformador del novelista larense. Hubo que esperar hasta 1967, cuando un Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana congregó a un grupo de críticos y creadores hispanoamericanos de relieve; [144] entre ellos, Ángel Rama y Rodríguez Monegal, se interesaron sinceramente por el movimiento narrativo venezolano. Leyeron y escribieron sobre nuestros autores. Entonces vino el descubrimiento de la potencia encerrada en la obra de Salvador Garmendia. Las ediciones de sus obras se han hecho numerosas después. Editoriales de otros países - Uruguay, Cuba, Argentina- le ofrecieron oportunidades y lo difundieron. Su obra está hoy vertida a otros idiomas.

Adriano González León (1931) se había revelado como cuentista al obtener clasificación en un concurso de El Nacional, con su relato «En el lago». Bajo pie editorial de Sardió publicó Las hogueras más altas (1958), reeditado el año siguiente en Buenos Aires, por Juan Goyanarte, con prólogo consagratorio de Miguel Ángel Asturias. Reiteró la brillantez agresividad de su relato en Asfalto-infierno (1963), edición de El techo de la ballena; luego, otro volumen de cuentos: Hombre que daba sed (1967). El autor maduraba en silencio una novela. Ella lo consagró internacionalmente cuando obtuvo el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral: País portátil (1968).

País Portátil es novela de violencia urbana y de memoria virada hacia el mundo de provincia. Sus personajes son destinos disueltos en la turbia materia de autopistas abarrotadas. En el lenguaje se experimenta con elementos coloquiales, voceo, giros populares manejados con intencionada voluntad de eludir el costumbrismo y el criollismo léxico mal entendidos. Andrés Barazarte es uno de los muchos agonistas reales de nuestra convulsa vida insurreccional entre los años del 62 al 65. Es el hombre como viaje por la ciudad exterior y por los laberintos profundos de sus tormentas y evocaciones interiores.

Argenis Rodríguez (1935) es uno de los más vilipendiados y discutidos valores de las nuevas promociones. Esquivó a grupos, crítico implacable hasta la suficiencia [145] y la soberbia, no siempre con buenas razones, incisivo en la escritura, participó de acciones guerrilleras. Ya había publicado una primera novela, muy desordenada en su conformación: *El tumulto* (1961). Después aparecieron sus libros de experiencia en la lucha armada: *Entre las breñas* (1964) y *Donde los ríos se bifurcan* (1965), para desembocar en un tipo de relato-escándalo que parte de *La fiesta del embajador* (1969) y completa otro relato, más virulento aún, donde satiriza a escritores de su generación en una escritura que tiende a debilitarse en la murmuración de poca altura: *Gritando su agonía* (1970).

Una tendencia al relato existencial y del hastío, o a ciertas formas de esoterismo filosófico, se expresa en las obras de Renato Rodríguez: *Al sur del ecuánil* (1963), las narraciones poemáticas de José Manuel Briceño Guerrero, que firmó con el seudónimo de Jonuel Brigue, extrañas desde el mismo título: *Doulos Oukóon* (1965) y *Triandáfila* (1967).

Tendencia a la prosa poemática, a los ambientes desleídos, a evocaciones de adolescencia traumática conforman la obra de Francisco Massiani (1944) uno de los valores jóvenes más promisorios. Hasta ahora ha publicado su novela *Piedra de mar* (1968), muy elogiada; y un conjunto de relatos: *Las primeras horas de la noche* (1970).

Serio y consciente experimentador, ya reconocido fuera del país, es José Balza (1941), cuya narrativa explora atmósferas proustianas con técnicas objetivales: *Marzo anterior* (1965), *Ejercicios narrativos* (1966), *Largo* (1968), *Órdenes* (1970). Los influjos metodológicos de Guillermo Meneses se entrevén en los primeros libros.

En la misma tendencia experimental dentro del cuento, sobre todo, resalta Luis Britto García, consagrado con su libro *Rajatabla* (1970), con el cual ganó el premio de cuento de la Casa de las Américas. No se trata ya de un título más sobre la literatura de la violencia, a la que estábamos habituados sin reparar en méritos. La materia de las luchas clandestinas o los temas existenciales del hombre moderno enfrentado a su alienación alcanzan en el audaz lenguaje de Britto un tono humorístico extraordinario. Después ha publicado una novela: *Vela de armas* (1970). [146]

José Santos Urriola ha publicado sólo una novela. Ganó un segundo premio en el concurso Cromotip. *La hora más oscura* (1968) constituye una de las mejores novelas venezolanas de los últimos diez años, por su escritura, por el manejo de situaciones que se autoconstruyen anónimamente, sin protagonistas, con seres humanos en discurrir dentro de un tiempo exasperante de violencia que lo enmudece todo, hasta un dios abúlico frente a la muerte y al golpeteo de la metralla. No hay transiciones; su acción es continua, caótica al par de las instancias sociales que registra. Se va estructurando en torno a dos memorias acorraladas por el collage de la desesperación, que saltan de los anuncios luminosos a la infancia enamorada de la maestra de escuela hasta la experiencia terrible de la muerte en una lucha sin sentido o sin rumbo, capaz de agotar los demostrativos para designar a este y aquel hombre muerto.

Temática similar se presenta en la obra de narradores más jóvenes como Jesús Alberto León, autor de *Apagados y violentos* (1964) y *Otra memoria* (1968) y Héctor de Lima, hasta ahora presente con unos *Cuentos al sur de la prisión* (1971).

Luego adviene un tipo de literatura testimonial, escueta, brutal, para denunciar y estrujar. La inicia José Vicente Abreu con su novela sobre las torturas de Pérez Jiménez: *Se llamaba S.N.*; luego entrega otro título sobre el proceso de liberación armada: *Las cuatro letras*. Abreu es todavía el escritor que elabora situaciones y quiere narrar emotivamente. En cambio Manuel Labana Cordero, hombre de pueblo, se limita a exponer con veracidad increíble los procedimientos inhumanos del T03, Campamento antiguerrillero. Ya en 1972, una mujer periodista que participó activamente en los combates, escribe uno de los libros más exitosos y conmovedores sobre el tema. La autora, Ángela Zago; el libro: *Aquí no ha pasado nada*.

Los años de 1960-1970 dejan ver un incremento en los certámenes de estímulo a la narrativa. En ellos han venido revelándose nombres muy jóvenes que forman legión. Las tendencias y edades son disímiles, la ubicación en grupos casi inexistente, la inquietud renovadora, persistente. Así no puede cerrarse un panorama sin mencionar aunque sea de paso los nombres de José Moreno, [147] Enrique y Rodolfo Izaguirre, entre los mayores, generacionalmente hablando. Y entre los muy jóvenes con obra que anuncia poderosos trabajadores del relato: Esdras Parra, David Alizo, Carlos Noguera, José Napoleón Oropesa, Laura Antillano.

Cerrando 1972, hubo la presencia de dos novelas cuyo interés e importancia pueden tenerse por ciertas. Son: *Las huellas crecen así*, de Vladimiro Rivas y *Los caballos de la cólera*, de Eduardo Casanova.

A la vitalización de lenguaje, a la escritura ajustada y sobria, corresponde en esta narrativa muy reciente la incorporación de temas derivados de la improvisación y la impaciencia urbanas, la desesperación revolucionaria, la tortura y el crimen políticos, la desmistificación del amor y el sexo, la cotidianidad absurda y ociosa de bares y cafés de gran ciudad, los falsos mitos de un país adventicio que va perdiendo su memoria histórica, la confusión o inversión de valores, la epopeya ridícula de los deportes, los caballos-héroes nacionales, en fin, materias de novela posible y presente, escrita con humorismo rabioso, con sentido de protesta, con inquieta investigación del habla de los diversos estratos culturales. El carácter inconcluso, retaceado, del experimento narrativo venezolano, el nerviosismo de escritura, el uso virulento o desigual de los tonos expresivos, no vienen sino a ser un síntoma alarmante de una inseguridad vital, de un desasosiego atmosférico donde vive el venezolano de hoy.

[148] [149]

El pensamiento en Venezuela
[150] [151]

1. Colonia e Ilustración.

1.1. Orígenes.

A diferencia de países o conglomerados nacionales como México y Centroamérica (integrantes del complejo mesoamericano) o el Perú y los demás países del Altiplano Andino (piezas del ajedrez cultural quechuakolla-aymara), en Venezuela no se ha encontrado o, al menos estudiado y revelado con toda amplitud, una fuerte tradición indígena en sus aspectos intelectuales. México y Centro América ostentaron grupos de pensadores y poetas, cristalizaron una admirable sistematización científica en la sabiduría astronómica y matemática, de la cual quedan monumentos de estremecedora precisión como el calendario maya y náhuatl. Perú forjó una lírica sentimental y un teatro conocidos a través de cronistas, más cimentado en la historia del Incario. En nuestro país se conservan vestigios fragmentarios de teogonías y cosmogonías que giran alrededor de tradiciones orales recogidas con simpatía, primero por cronistas e historiadores o viajeros -Caulín, Aguado, Simón, Gili, Schomburgk- y más tarde por tradicionistas abnegados como Arístides Rojas y Lisandro Alvarado; los primeros estudios etnológicos realizados con cierto rigor metodológico tienen firma de positivistas como Julio César Salas; recientemente, el fraile Cesáreo de Armellada, el estudioso Civrieux y el antropólogo Juan Crisólogo, han aportado nuevos materiales para el conocimiento de un pensamiento mitológico. Abundan en esas tradiciones [152] las consabidas referencias a un diluvio, común en textos coloniales hispanoamericanos relativos al mundo prehispánico, como punto de arranque para una posterior aparición del hombre.

Dentro de un paisaje distorsionado por el asombro, cierta zoología fantástica, de la cual no escaparon los hombres-monstruos junto a las sirenas con cara de hombre, feas por lo tanto y no tan esbeltas como las acuñadas por las mitologías europeas, emerge una primera visión de Venezuela en testimonios y alegatos de exploradores y misioneros; la geografía asume de repente visos mágicos en la memoria atormentada del primer Almirante, cuyos ojos confundieron al Orinoco, extraño río inadmisibles para una cosmografía aún medioeval, con las fuentes del Paraíso, de donde manaron los únicos ríos aceptados por los textos sacros.

Así empieza el meditar sobre un ámbito y un habitante, más sorprendido tal vez que sus propios descubridores y civilizadores cristianos. Orígenes oscuros de una Tierra de Gracia en la cual el discurso metafísico tardó en cuajar como una lógica del ser y el quehacer nacionales.

1.2. Siglo Ilustrado.

Si los orígenes fueron aún penumbrosos, la conquista y su impronta de aniquilamientos masivos actuó como dispositivo dilatorio para el advenimiento del pensar y el transmitir ideas. Nuestra Colonia muestra retardo -con relación a otros países o virreinos de Hispanoamérica- en la obtención y afincamiento de vehículos ideológicos: universidad e imprenta. Penosos fueron los intentos por justificar los esfuerzos de la metrópoli para impartir cultura honda a nuestro país, integrado como tal apenas en 1777, cuando se unifican las Gobernaciones provinciales con la de Caracas y la Capitanía General de Venezuela, creada esta última por Real Cédula de Carlos III, tan afanado en ordenar que se explorase la [153] ruina cultural de Pompeya, desde sus viejos tiempos de rey de Nápoles, tan reacio a dejarle paso libre a las universidades venezolanas.

La Universidad venezolana tuvo germen remoto en el Seminario de Santa Rosa de Lima; comenzó a funcionar muy tardíamente. Desde fines del siglo XVI -en tiempos del rey Felipe II, hacia 1592- se estaba pugnando por fundar el Real Colegio Seminario, pero no hubo mejor suerte. Transcurrirían ochenta años para que las gestiones de Fray Antonio González de Acuña diera rostro de hecho a una aspiración de cultura. En los mismos años se inicia un trámite empeñoso para abrir universidad; en 1725 se logra transfigurar el Seminario en aula superior universitaria. Establecida ya, la casa de estudios cuenta en sus inicios con nueve cátedras, entre las cuales destacó la de Filosofía, por cuanto fue el alvéolo de la discordia colonial del pensamiento. Seguir su historia es historiar, en buena parte, las tendencias filosóficas de nuestro siglo XVIII, cuando realmente puede hablarse de una actividad especulativa, más o menos autóctona.

Si en los primeros tiempos se nota un «predominio exclusivo de la filosofía aristotélica y tomística hasta 1788», en la cátedra sobre la materia estaría centrada la lucha por imponer un pensamiento más avanzado: el de la Ilustración y las ciencias modernas.

Las disputas sobre la cultura colonial y el oscurantismo de nuestros siglos preindependientes forman una amplia bibliografía que arranca de viajeros como Francisco Depons y llega a nuestro tiempo. La incógnita parece [154] haberse despejado con los aportes e investigaciones de Ángel César Rivas, Gonzalo Picón Febres, Caracciolo Parra León, Mario Briceño Iragorry y, muy recientemente, Ildefonso Leal. Es la pugna de la leyenda negra y la leyenda dorada, a la que Picón Salas procuró poner fin en su libro Dependencia e Independencia de la historia hispanoamericana.

Hoy es posible afirmar que existió una filosofía colonial en Venezuela, gracias a los trabajos de Juan David García Bacca, quien ha logrado hilvanar «una constelación de pensadores» -para usar sus propias palabras-, en la cual se distinguen, por lo menos tres tendencias claramente demarcadas en su valor exegético y polémico.

El primero de estos grupos o tendencias es el constituido por aristotélicos y tomistas, centrados alrededor de las cátedras de la universidad caraqueña. Es comprensible, porque hubo un predominio claro de los sacerdotes en la regencia de las cátedras universitarias y, particularmente, de dos órdenes rivales: dominicos y franciscanos, en cuyas peripecias puede observarse la lucha por una [155] modernización del pensamiento -franciscanos- contra una empecinada tendencia a mantener los privilegios docentes sobre cubierta

aristotélica -dominicos-; esa modernización, que constituyó fallido intento por liberalizar la enseñanza filosófica a nivel universitario, gira alrededor del pensamiento escotista, como segunda tendencia. Pero va más allá de los claustros académicos para integrar tal vez el grupo más brillante de meditadores.

Entre los primeros habría que citar al Dr. Antonio José Suárez de Urbina, caraqueño nativo, egresado, Profesor y Rector de la Universidad; y al Dr. Francisco José Urbina, profesor de clara exposición tomista.

El escotismo tiene como figuras destacadas a Alfonso Briceño, Tomás Valero y Agustín de Quevedo y Villegas. Este último trató de infiltrar sus ideas en el ámbito universitario, en su condición de Provincial del Convento de San Francisco.

El tercer grupo lo constituyen ¿los personalidades que mantienen posición antitética frente a las ideas enciclopedistas del Padre Feijoo: Fray Antonio de Navarrete, seguidor fiel de las ideas expuestas por el debatido español, y Salvador José Mañer quien se manifiesta adversario empedernido hasta llegar a escribir un Anti-teatro Crítico.

1.3. Los primeros rebeldes.

Figura aislada ha de ser la de Baltasar de los Reyes Marrero, considerado justamente como el modernizador del pensamiento universitario en las cátedras caraqueñas. [156]

Con Marrero se llega un poco más adelante que con las disputas de los teólogos aristotélicos y escotistas para observar, por menuda rendija, la aparición de otros nombres filosóficos y científicos: Descartes, Locke, Condillac, Leibniz, Newton, Feijoo, Spinoza.

Marrero no sólo polemiza, cuando se le obliga, sino que seriamente acomete la tarea de fundar, con perseverancia pionera, los estudios de las matemáticas y la física modernas, como instrumentos de reflexión, en su cátedra de filosofía. Una considerable oposición lo lleva a la renuncia del aula y a su eclipsamiento docente, por haber intentado siquiera una apertura hacía otras luces de la cultura colonial.

De esta lucha entre Enciclopedia y Escolástica surgirá en buena parte la generación de los ideólogos que emprenderán la tarea emancipadora. La Universidad fue el eje, con todos sus defectos inocultables. Hacia finales [157] del siglo XVIII, la modernización de su cátedra es notoria.

De la rebelión contra Aristóteles se pasa a la rebelión contra España. Del pensamiento escotista, a los Derechos del Hombre y del Ciudadano. La convivencia de opiniones y criterios engendró exaltadas pasiones de aprendizaje en los estudiantes. La voluntad renovadora y sus fallas no fueron mayores ni menores que las de la Metrópoli, donde un frustrado educador vería abatir sus ideas innovadoras de la pedagogía peninsular, para convertirse en un conspirador y revolucionario antimonárquico, ser detenido, condenado a

muerte y ver al final conmutada su pena por reclusión en las mazmorras de La Guaira, donde entró en contacto con los conspiradores criollos -a quienes debería enseñar- y a cuya inquietud se deberá la divulgación de los Derechos del Hombre y del Ciudadano: Juan Bautista Mariano Picornell.

No sería justo dejar sin mención al primer eslabón de las ideas económicas en la Colonia, y menos cuando en la figura del Intendente Don José Abalos se halla el factor decisivo de la erradicación de la Compañía Guipuzcoana, [158] a cuyo rededor gira la primera intentona profunda de autonomía económica venezolana: el movimiento de Juan Francisco de León.

Don José de Abalos tuvo en sus manos la creación de la primera Intendencia de Venezuela en 1777. Se sabe que era manchego, que había desempeñado cargos de Oficial Mayor en la Real Contaduría de Cuba y de Contador Mayor del Tribunal de Cuentas de Caracas. Su fama reside, primero, en la batida furiosa que dirigió contra el tráfico ilegal en nuestras costas, acción que lo hizo antipático a los ojos del mantuanaje. Fue célebre su informe dirigido al Rey Carlos III sobre la Compañía Guipuzcoana, fechado el 29 de setiembre de 1780. Aparte del impacto producido por su señalamiento que origina la extinción de los privilegiados de la empresa vasca en 1781, es importante la manera como se anticipa estratégicamente a anunciar la inminencia emancipadora de las colonias.

Héctor García Chuecos transcribe y comenta el párrafo último del memorable documento de Abalos, así:

«La permanencia de la Compañía hacía odioso el nombre del Rey y de sus Ministros, pues poca utilidad derivaban de ella, oprimidos como estaban al tener que vender por su avaro conducto sus pocas producciones. Esta situación influía sobre la fidelidad de sus vasallos, con la que no se podía contar en este ambiente de descontento.

No es éste un vaticinio vano -decía el Intendente- sino pronóstico de un conocimiento inmediato de la tierra; y si se perdiese esta parte de la América será para la Monarquía la desgracia más lamentable, tanto por las inmensas riquezas que comprenden estos países como que con esta puerta en su poder absorberá fácilmente el que la tuviese todo el resto del Continente. El que dominase las provincias de Caracas y Cumaná, e Isla de Trinidad, será señor de toda esta parte occidental, y con ella tendrá una próxima disposición para intentar también a los demás. Como puede observarse, el Intendente Abalos se anticipa en el pensamiento a posteriores conceptos de Miranda y Bolívar». [159]

De la rebeldía activa que se va tejiendo a lo largo del siglo XVIII, se pasará, en los últimos años, a la pugna ideológica. La liberalización del comercio, la modernización de los medios culturales ya no podían seguir siendo argumentos de dominación colonial. La independencia norteamericana y la Revolución Francesa eran ejemplos demasiado vivos. Es entonces cuando podemos decir que se politiza la conciencia de emancipación en la colonia venezolana, De los motines y sublevaciones se proyecta a los folletos y hojas sueltas que despliegan una labor de agitación. En este proceso avanzado es cuando podemos hablar con mayor base de un pensamiento republicano dotado de cierta organicidad y no de rasgos aislados. Hay que distinguir dos grandes vertientes en el

pensamiento -de estos años: la de los divulgadores o difusores de textos extranjeros y la de los pensadores. A falta de ideologías propias -si es que las ha habido en alguna cultura sin mezcla o influencia de otros rumbos- los precursores del movimiento emancipador acudirán a fuentes europeas y norteamericanas, para traducirlas y difundirlas. En el punto siguiente van a ser referidas las de mayor importancia. Pero antes deberá insistirse en un segundo elemento de gran ausencia dentro del siglo XVIII venezolano: la instalación de una imprenta.

Su necesidad a lo largo de los últimos 50 años del siglo XVIII se hizo notar en intentos fallidos por adquirir un taller. El primero que lo propuso al Colegio de Abogados de Caracas fue Miguel José Sanz. Luego hubo [160] otros conatos de adquisición, pero no pasaron a hechos. El presunto funcionamiento de un pequeño taller tipográfico en la ciudad de Valencia, origen de ardua discusión y pesquisa para determinar la localización editorial del primer libro -supuestamente- impreso en Venezuela, ha quedado hoy sin lugar. La verdad es que hasta 1808, como hace notar Pedro Grases, no hubo realmente un taller de imprenta en Venezuela. Si lo hubo piénsese en la cantidad de manuscritos que pudieron ser sometidos a aquella tremenda inquisición desatada durante la Primera República por el Obispo Coll y Pratt y después por el mismo José Tomás Boves. De modo que si existió un mayor volumen de pensamiento colonial inédito, prenunciador de los procesos emancipadores, es tarde ya para conocerlo en la evidencia.

Si tal ocurría con la imprenta, algo no menos grave sucedía con otro fermento de cultura intelectual y de pensamiento; me refiero a las bibliotecas. La vida colonial hace ponderar a algunos viajeros como Humboldt y Depons, la existencia de una gran inquietud cultural entre los criollos. Conocidas son las veladas musicales, una escuela de pintura y las tertulias político-literarias, como la famosa de los hermanos Ustáriz. Pero no es menos cierto que Depons lamenta el que hasta 1800 no hubiera salas públicas de lectura, que no existiera un teatro y que el juego y las diversiones de aquellos 32.000 caraqueños no pasara de algunos frontones -tres en total- y uno que otro billar deteriorado, a los que había poca asiduidad. En cambio se sorprende de la buena disposición de los pobladores para el estudio, la lectura de obras en idiomas extranjeros -inglés y francés- y su interés por completar la formación cultural. Buenas bibliotecas [161] hubo en los conventos y en la universidad, a más de algunas particulares; esto es innegable. Pero debe recordarse también que para 1810, Juan Germán Roscio se empeñaba en la fundación de una biblioteca pública, que sólo será realidad muchos años más tarde.

En tales condiciones llega Venezuela a las vísperas de su emancipación.

1.4. Ideologías precursoras.

El impacto producido por la Independencia norteamericana, la Revolución Francesa y el propio descontento reinante en las Colonias de ultramar, debía verse proyectado en un cuerpo doctrinario que sirviera como pie a los actos insurreccionales. Motines y sublevaciones se suceden uno tras otro en Venezuela. El más sonado lo protagoniza Juan

Francisco de León, con dos acometidas que tienen como blanco a la Compañía Guipuzcoana, y como objetivo la defensa de los intereses económicos de los criollos.

Pero desde Europa, concretamente desde Londres, Miranda intrigaba, luchaba, iba armando progresivamente una conspiración alrededor de la cual debían girar otros nombres de agitadores e ideólogos. El más célebre de ellos fue el abate Juan Pablo Viscardo, ex jesuita, expulsado muy joven de su tierra natal. Radicado primero [162] en Italia y más tarde agente al servicio de su Majestad Británica. Partidario y mediador de ayuda para la rebelión de Túpac Amaru, de sus manos hubo de salir uno de los documentos agitacionales más importantes en los procesos independientes de Venezuela: su Carta derijida a los españoles americanos. Escrita probablemente entre 1787 y 1792, iba a ser traducida hacia 1800 por Francisco de Miranda, según los testimonios del estudioso jesuita Miguel Batllori. «Esos escritos» -dice- son el pedestal de su fama póstuma. En el primer decenio del siglo XIX y aún más adelante, hacia 1822, la Carta derijida a los españoles americanos, será una de los escritos que más ayudarán a los americanos que un tiempo fueron españoles, a cobrar conciencia de su propio ser y a darse cuenta de que una nueva época se abría en la historia del nuevo Continente.» El texto permaneció inédito -por varias circunstancias que Batllori estudia profusamente-, hasta 1799, cuando aparece la edición francesa. De ahí lo tomó Miranda para traducirlo. La versión española apareció en Londres en 1801, «publicación que se debe, sin duda, a iniciativa de Miranda». Cómo pudo llegar a Venezuela, con anterioridad a la invasión mirandina, es difícil de precisar, pero sí se sabe que hubo de difundirse ampliamente por las islas próximas. En 1806, cuando la fallida expedición produzca sus proclamas a bordo del buque insignia de la flota, en la fechada a 2 de agosto, Miranda y sus compañeros piden a las personas «timoratas o menos instruidas», para que se informen sobre las tropelías cometidas por España contra los indefensos habitantes de América, desde su descubrimiento, que «lean la epístola adjunta de D. Juan Viscardo de la Compañía de Jesús dirigida a sus compatriotas».

Otro agitador revolucionario, más radical, partícipe activo en las luchas liberales y republicanas dentro de España, Juan Bautista Mariano Picornell debía ser el segundo elemento aglutinante en lo ideológico, de los movimientos precursores de Venezuela. El inquieto pedagogo mallorquín participa como uno de los principales dirigentes [163] en la conspiración de San Blas. En las reuniones previas a aquel 3 de febrero de 1795, Picornell formaba parte de un Comité revolucionario «integrado por sus más destacados discípulos y coprofesores. Miembros principales del grupo son: Manuel Cortés Campomanes, su secretario, joven de 19 años, ayudante profesor en la Escuela de la Real Comitiva y pensionado por el Reino; Sebastián Andrés, Maestro de Matemáticas, por oposición a esta asignatura en el Colegio de San Isidro Real; y José Lax, maestro de Humanidades y traductor público. Esta directiva estaba asesorada por el abogado gaditano Juan de Manzanares; por Bernardo Garaza, también abogado y traductor literario; por el Profesor de Humanidades y lengua francesa Juan Pons Izquierdo. (...)

El Profesor Juan Pons Izquierdo vertía al castellano la proclamación de derechos y deberes del ciudadano, que discutía la Convención Francesa, y todos se daban a la tarea de sacar copias de estos escritos para hacerlos circular entre los amigos y adeptos.

Picornell había escrito, hacia 1794, según López, el Plan conspirativo que había de ser descubierto por traición. El destino de sus compañeros es vario. Sólo Garaza y Pons Izquierdo logran escapar. Picornell es sentenciado y enviado a prisión perpetua en América. Padece reclusión en La Guaira. Participa efectivamente en la conspiración de Gual y España. Durante su encarcelamiento escribe algunos libelos que circularon, según la misma fuente, por copias manuscritas. Los títulos de ellos serían: «Vida del admirable Bitatusta.» «Exaltación de Nos Fray José María de la Concepción, de la Orden de San Francisco»; «Carta del abuelo a su nieto»; «Diálogo entre un Moreno Teniente Coronel de la República Francesa y otro Moreno Español, primo suyo». [164]

Con escasas ausencias como la de Pons Izquierdo, los conspiradores de San Blas vuelven a confluír, por separado, en las ergástulas de La Guaira. Recomienzan, en opinión de Pedro Grases, la tarea de traducir los Derechos del Hombre y del Ciudadano, interrumpida al abortar el movimiento de San Blas el 2 de febrero de 1796. La obra, sea como fuere, salió editada en 1797, Madrid, Imprenta La Verdad. Pero realmente, según el mismo Grases, debió ser dada a prensa en Guadalupe. Aparte de los Derechos del Hombre, Picornell y sus compañeros de conjura capitaneada por Gual y España, dejaron otros testimonios escritos: unas Ordenanzas, sobre procedimientos de Gobierno, en caso de triunfar la rebelión. Una alocución a los habitantes libres de América Española; las canciones revolucionarias: Canción Americana y Carmañola Americana.

En Picornell tenemos, pues, un ideólogo y un difusor del pensamiento; la huella del hombre reaparece fugazmente durante las peripecias de la Primera República; al perderse ésta, se esfuman el gesto varonil y la ejemplaridad revolucionaria del mallorquí, para dar paso a la abjuración, al pedido de clemencia ante el Rey. Queda la obra. La escrita y la activa, porque los Derechos del Hombre continuarán perseguidos y volverán a imprimirse varias veces. La insurrección de Gual y España aunque frustrada, deja el primer cuerpo de doctrina, con larga influencia en los años de afirmación emancipadora; Grases sostiene que «A pesar del fracaso, la conspiración no fue en absoluto esfuerzo perdido. Las palabras proféticas de José María España al ser ajusticiado, 'que no pasaría mucho tiempo sin que sus cenizas fueran honradas', tuvieron plena realidad. La conjura, conocida en la historia del Continente como la Conspiración de Gual y España, fue el intento de liberación más serio en Hispanoamérica antes del de Miranda en 1806. La historia ha reivindicado la trascendente acción de sus protagonistas». [165]

2. La emancipación y su ideología.

Augusto Mijares ha insistido en varios lugares de su obra, acerca de la falacia -muy repetida- sobre la Independencia que, por largo tiempo, promovieron algunos historiadores. Me refiero al hecho de considerar el movimiento que arranca del 19 de abril de 1810, como una simple gesta de carácter militar, signada por el heroísmo mesiánico de Bolívar y otros próceres armados. Era la concepción iluminista de la Historia lo que privaba. Picón Salas, por su parte, también ha llamado la atención sobre el hecho de que, escrita ya la historia

militar y política, de aquel período, es justo iniciar el trabajo de analizar los valores ideológicos.

Vistos los antecedentes de una cultura y un trasfondo de fuerza doctrinaria, enfatizado hacia los últimos años del siglo XVIII, se tienen elementos para llegar a otro acercamiento, a otra perspectiva trazada, de hecho, por historiadores más modernos.

Hay que distinguir entre el hecho bélico de la Independencia, como materia de discusión histórica, a cuyo alrededor gira buena parte de la Historiografía venezolana, y los fenómenos que, con un término muy del uso actual, pudieran llamarse la super-estructura ideológica engendrada dentro del fenómeno mismo.

En cuanto al hecho, los escritores añoran el pasado glorioso, lo exaltan y escriben una historia que llega a ser casi un «cantar de gesta», o una epopeya en prosa, como atinadamente llamó Key Ayala a Venezuela Heroica. [166] Los pensadores del periodo constructor de la República se enfrentan con angustia a las desviaciones morales que sufren los héroes convertidos en caudillos políticos, al asalto de privilegios económicos y del poder. Se verá oportunamente. Para los historiadores positivistas quedó la primera revisión seria y a fondo; Gil Fortoul y Vallenilla Lanz, penetraron a profundidades que les permitirían desentrañar una tesis sociológica más ajustada a la realidad. Los historiadores contemporáneos regresan con nuevo instrumental, más científico para dar una visión objetiva, precisa y documental.

La bibliografía sobre la materia es avasallante. Pero queda planteado todavía un problema ingente: la historia de las ideas. Por este rumbo trataremos de entrometernos un tanto, fundados en algunos puntos aislados.

Mijares fue el primero en salir a enfrentarse con las nuevas afirmaciones que veían la emancipación como proceso de contienda clasista de las oligarquías criollas. Y no le faltaba razón, si se toma en cuenta que los primeros análisis fueron algo simplistas en su argumentación. Pero hay hechos, como conjunto, como estructura histórica, cuya verdad es inexorable.

El propio historiador afirma que no puede verse la Emancipación como una simple tendencia mimética de la Enciclopedia y la Independencia de los Estados Unidos. Esto es cierto. Los elementos de motivación eran más profundos; desde las embestidas contra la Compañía Guipuzcoana se ve claramente la incomodidad de los criollos al sentirse dueños de un potencial económico, pero desprovistos de instrumental político de gobierno donde apoyarlo. Las autoridades seguían siendo designadas desde España, Los primeros intentos de cambiar esta estructura, fueron propuestos en forma de proyectos de Monarquía a ser implantada en América, con descendientes [167] de las casas reales de Europa. Esto indica a las claras que también algunas figuras ilustradas del propio régimen metropolitano en las colonias, tenían claro el riesgo de una insubordinación, por el distanciamiento entre las normas jurídicas que se redactan en España, y la realidad de su aplicación en el propio terreno de los hechos. Entonces, no valían las simples imitaciones de procesos autonomistas cuyos contenidos estructurales eran otros. De ahí, que el proceso derive, de la simple

intención levantisca de los motines, a la forja de una conciencia política y a su difusión. Sólo que esta conciencia, por el carácter de la cultura colonial, donde el ingreso a la Universidad era privativo de los hombres poseedores de ciertos recursos, tenía que ser, necesariamente, de carácter criollo.

No basta para desmentir este aserto, el que los luchadores de la emancipación realizaran sacrificios económicos para obtener poder político. Esto es obvio. Lo que importa es ver cómo, en la generación actuante de la Independencia, hay lo que el mismo Mijares llama un proyecto, parafraseando cierta reflexión de Simón Rodríguez, en su Defensa de Bolívar. Que ese proyecto entendido como un complejo ideológico hubiera de quedar cercenado por la prolongación de la lucha en cuanto aplicación a la realidad esto no lo invalida, como punto de arranque para el estudio de los aportes de pensamiento, que muestra una generación íntegra de pensadores.

Insisto en la idea de que deben diferenciarse los que fueron auténticos pensadores y los que realizaron una labor -no menos valiosa, por supuesto, ni menos necesaria- de difusores, de publicistas o agitadores. Hay algunos en quienes se confunden ambas condiciones; [168] hay otros en quienes es difícil discernir dónde empieza el guerrero y dónde termina el pensador. El conjunto de ellos lo integran hombres nacidos en fechas comprendidas a lo largo de tres décadas: 1750-1780 con ligero margen. Todos se agrupan alrededor de una figura aglutinante: Bolívar (1738-1830). Algunos alternan la función intelectual de ideólogos, con la inmolación guerrera, en la que entregan su vida: Francisco Isnardy (1750-1814), Francisco de Miranda (1750-1816), Miguel José Sanz (1756-1814). Son los hermanos mayores dentro de la generación. En Isnardy está presente y domina el difusor que trabaja en el periodismo, El Publicista de Venezuela, en su calidad de Secretario del Primer Congreso de Venezuela. Intervendrá en el pensamiento jurídico, para dar fin a la redacción de la primera constitución venezolana. Sanz es el jurista que desde la Colonia, descuella como hombre de pensamiento original propio, sólido y crítico. Su informe sobre la Instrucción Pública, será uno de los documentos más debatidos. No se sabe en él qué pesa más: si el periodista del Semanario de Caracas, el ideólogo jurídico, el crítico de una cultura colonial, el mártir que muere en guerra. Miranda es el hombre cósmico: por su cultura ecuménica, por la visión continentalista que tiene del proceso independiente, por el carácter de conspirador universal y a un tiempo estrategia de grandes ejércitos; inadaptado, por supuesto, a la lucha que se improvisa en su desarrollo militar incipiente. El segundo conjunto generacional se constituye entre un luchador de prensa y de campo: Fernando Peñalver (1765-1832), los gobernantes discretos: Cristóbal Mendoza (1772-1829); Martín Tovar Ponte (1772-1843). Y dos figuras seriamente extrañas: Juan Germán Roscio (1763-1821), donde a la prudencia del legislador del año 11, sucede el implacable combatiente ideológico alrededor de la religión usada como arma opresiva; será el pensador por antonomasia, por su sinceridad personalísima, por la enorme influencia posterior de su obra que rebasa la vida trunca en el momento en que iba a culminar la carrera política; el vejado jurista que en 1800 recibe fuerte oposición para el ingreso al Colegio de Abogados, por sus ideas subversivas y que entre los mismos patricios del primer congreso recibe el embate de los exaltados: Bolívar, entre ellos, el mismo Bolívar que el año 19 lo necesita a su lado, como legislador y [169] que lo juzga como «Un Catón prematuro en una república en la que no hay ni leyes ni costumbres.» El otro gran extraño, sería un reformador demasiado radical, un socialista, un conspirador temprano que deberá irse lejos, primero a Europa,

luego por América del Sur, sin Venezuela, a dejar luces y virtudes americanas, esparcidas en sus fábricas de velas y de hombres: Simón Rodríguez (1771-1854). Como en el de su opuesto, el taciturno y severo, el disciplinado y estudioso, como en el de Andrés Bello (1781-1865), el caso de la obra de Rodríguez hubo de quedar fuera del país. Los reflejos serán muy posteriores. Así ocurrirá también con Manuel Palacio Fajardo (1784-1819), cuya obra la Revolución de Hispanoamérica, editada en inglés en 1817, apenas si es traducida - por Carlos Pi Sunyer- y editada en Venezuela en 1954.

El centro generacional es Bolívar, discípulo de Rodríguez, hombre que hace escuela de combate, sobre la marcha siempre, en vértigo, con ritmo apresurado; y así tendrá que ser el pensamiento. Los nombres de los primeros -Sanz, Roscio, Ramos, Bello-, representan temperamentos hechos en una disciplina que podríamos llamar académica; son templos universitarios, la obra redactada, escrita para ir a fondo, para penetrar; la intranquilidad del voluntarioso, del rebelde, imprimen a la obra y al estilo de pensamiento de maestro y discípulo, ese aire de chispazo luminoso, de idea apresada en tránsito, dicha con rapidez, como al galope. Hay identidad de estilos de vida y de palabra; Bolívar dicta, más que escribe. Rodríguez monta sobre la misma imprenta aquellas formas excéntricas, aquella extraña disposición «caligramática», que quiere romper con todas las tradiciones: en la vida íntima, en la escuela, en el modo de ver, en el modo de pensar, en la arquitectura tipográfica [170] de lo escrito. Tan distinto del célebre don Manuel Antonio, autor de los principios de urbanidad, aquel Carreño de la compostura, con quien lógicamente, allá en la juventud caraqueña, rompe también, no sólo el trato, sino el apellido, para asumir el materno.

Restan aún otros destinos generacionales: el disidente feroz, que en unos recuerdos escritos años después de la Independencia, traza la caricatura violenta de la guerra emancipadora, que él califica como rebelión; es el periodista, que comparte responsabilidades con Sanz, en el Semanario de Caracas, y co-redacta la era negra de la Gaceta de Caracas: José Domingo Díaz (1794-)

Entre los exaltados y violentos, no falta el anarquista de época, el agitador que improvisa y enardece: Antonio Muñoz Tébar (1792-1814) y Coto Paúl; entre los ponderados y recios por la idea, tampoco está lejano el científico a quien la historia impondrá responsabilidades más adelante: José María Vargas (1786-1854). Faltan aún nombres, pero no es posible el censo absoluto. Baste el perfil de la generación.

Se habló de una estructura social que fortalece sus arraigos en el transcurso del siglo XVIII, que llega al poder en una prolongada peripecia de sangre que va del año 11 al 21. Diez años en los cuales, la obra de pensamiento, la super-estructura, se bifurca en varias direcciones: una política, agitational, premiosa, para forjar pueblo consciente, desde una minoría dirigente; ella origina, como medio expresivo, una prensa de combate, a través de periódicos memorables: la Gaceta de Caracas, El Semanario de Caracas, El Mercurio Venezolano, El Publicista de Venezuela, El Correo del Orinoco. Ahí está la fuente de ese pensamiento sobre la batalla, la afirmación escrita cuya perduración desmiente la idea del pensamiento efímero cuando es periodístico. La tarea es tan importante «como los pertrechos», porque así juzga Bolívar el valor agitational de la imprenta. Al lado de esas

expresiones, la oratoria de los congresos, donde los hombres tienen que representar al pueblo y, en su nombre constituir una legislación que se ajuste a la nueva realidad.

Dentro de esa adaptación, está implícito el proyecto emancipador. Al ampliarse el radio de acción militar, a cinco repúblicas, la labor de afirmación y afianzamiento [171] republicano debía tambalearse. Las conquistas populares y sociales quedarían relegadas o realizadas a medias; los cuerpos de leyes y la doctrina, como intención, están presentes, pero la aplicación a la práctica, por gobiernos inestables, por alternancia forzada de la guerra misma, impidieron una continuidad de empresa capaz de transformar las estructuras profundas. Hay una diferencia radical, una dislocación ideológica en tres tiempos, dentro de ese pensamiento: el igualitarismo social rotundo, la erradicación de la esclavitud, las conquistas populares completas, que propugnan las ordenanzas de Gual y España; las atenuaciones a que debía llegarse luego en las cartas constitucionales de los Congresos, incluso el de Angostura. La liberación de los esclavos resultaba riesgosa, por razones económicas, y se posterga hasta que se hace realidad en 1854, y el tercer tiempo, demasiado audaz, un reloj adelantado para aquella hora, está en las Sociedades Americanas, en el otro proyecto del socialista intuitivo, el de la revolución social que debía seguir a la revolución militar, según Rodríguez. (Obsérvese además que Rodríguez, en Caracas, resultaba implicado en la conspiración de Gual y España; había, pues, afinidades.)

La actitud crítica del pasado colonial, tenía que ser, como otra vertiente dentro del pensamiento, enfática en el señalamiento de errores y vicios, tanto porque esto fuera parcialmente así, como también porque la campaña de desprestigio, adelantada desde Europa, imponía una contrarréplica, una estrategia defensiva en lo ideológico. Los informes de Sanz y Rodríguez, sobre la instrucción colonial, son textos decisivos en estos embates. Lo mismo la obra de Bello y García del Río, en Londres.

Queda aún el problema de dilucidar las fuentes ideológicas de este pensamiento emancipador. El trabajo lleva hoy a conclusiones mayores en su ámbito de influencias recibidas; ya no puede concretarse un análisis a decir que los inspiradores ideológicos fueran Rousseau, Voltaire, Montesquieu y los demás enciclopedistas solamente. [172] Los trabajos de Grases para establecer las verdaderas procedencias políticas, más allá de las estructuras personales que indiscutiblemente realizaban los pensadores, revelan el grupo de traductores y divulgadores tan importantes como los propios ideólogos en esta corriente; a los referidos materiales de Viscardo y Picornell, se añaden ahora otros núcleos bibliográficos fundamentales. Hoy se sabe que Bello, en su juventud de Caracas, había traducido el Ensayo sobre el entendimiento humano, de John Locke; y que el ensayo sobre El arte de escribir, de Condillac, también traducido por Bello en su Juventud, ante el anuncio de su inminente publicación, lo induce a serias protestas que transfiere la traducción como responsabilidad, a Carlos Bello, su hermano, para que la gestione ante el editor; la razón «no querría cargar con la responsabilidad de ideas ajenas, pero no aún de las propias a tanto intervalo de tiempo».

La traducción de El Contrato Social, de Rousseau, atribuida a Vargas y a Roscio, circulaba por Caracas, impresa en la misma ciudad en 1811. Manuel García de Sena, el más importante, tal vez, de los divulgadores, desde Filadelfia, traducía y editaba, dedicado a sus compatriotas «La Independencia de la Costa Firme, justificada por Thomas Payne treinta

años ha» (1811). Igualmente, la Historia concisa de los Estados Unidos, de John M'Culloch, en 1812.

Por otra parte, ya ha sido estudiada la Biblioteca del Libertador, por Manuel Pérez Vila, y la de Miranda, por Grases. Esto ensancha aún más la posibilidad de estudiar [173] las influencias ideológicas, sobre terrenos más seguros.

NOTA DE ADICIÓN: Terminado el presente esquema en 1968, para servir de prólogo a la Antología del pensamiento Venezolano, las últimas afirmaciones mantenían una validez litoral. Sin embargo, en 1969, un joven investigador venezolano concluyó en el Colegio de México su tesis doctoral, dirigida por el Dr. José Gaos. El trabajo se titula: La mentalidad venezolana de la emancipación, 1810-1812. Su autor es Elías Alfonso Pino Iturrieta. Enorgullece poder agregar ahora que el trabajo de sistematizar los principios y esquemas contextuales del pensamiento emancipador en ese lapso, 1810-1812, está concluido con seriedad, solvencia y abundante documentación. De igual manera, Manuel Pérez Vila acaba de publicar su obra: La formación intelectual del Libertador (1971), aporte decisivo para el estudio del tema. [174]

3. Afirmación republicana.

3.1. Los partidos políticos.

Las llamadas oligarquías de Venezuela mantendrán sus pugnas y puntos de vista en forma repetida a lo largo de casi todo el siglo XIX, desde 1830. Cambiarán los colores, los nombres, las consignas externas, pero el cuerpo doctrinario se va haciendo concomitante.

Terminada la refriega de la emancipación política de España, cerrado el ciclo de la epopeya, los próceres civiles -excepto Vargas, José Luis Ramos y algunos, muy pocos, fuera del país-, han quedado en la ruta. Los próceres militares devienen en caudillos que se disputan el poder. Próceres recompensados pingüemente por sus sacrificios, aspiran a la exclusividad de gobernar o arbitrar en los hombres y en las instituciones, cuando empezábamos a ser república autónoma.

En 1821 termina el acto bélico de echar fuera a las tropas de su majestad. Prosigue la lucha a lo largo de otros cuatro países. En 1830 se produce la demolición de Colombia, sueño de Bolívar, premonición de Miranda. Bolívar, soñador, es repudiado en Caracas, mientras agoniza física, moral y prestigiosamente en Santa Marta, para ser revalorizado en su patria después de 1842.

A partir de 1830 arraigan y echan fronda en Venezuela los males no disipados de nuestra vida institucional; quedan las conquistas exiguas, vestigios de las olvidadas reformas sociales a fondo, que habían previsto los inmolados en la conspiración de Gual y España. Advienen las desviaciones formales, a tiempo que el cuerpo, la estructura social-económica del país -ya organizado [175] en cuatro Departamentos y catorce Provincias prevalece con

escasas variantes. Venezuela tenderá a debatirse en una pesadilla de búsquedas para sentar las bases de la nación.

Dos partidos políticos imprimen los rasgos fisonómicos, positivos o negativos, a las organizaciones posteriores. El pensamiento es, pues, sustancialmente político de partidos. Son las llamadas oligarquías -conservadora o liberal- cuyos calificativos inexactos apenas si exteriorizan diferencias de fondo. Oligarquías que tienen su origen en la generación precedente de ex-próceres y caudillos, engrosada con pensadores de relevo. Equipos con intereses capaces de impedir las reformas a que se aspiraba en la Independencia, cuando el proyecto de minoría llega a convertirse en guerra nacional de liberación política, pero las huestes populares esperaban también la superación económica. Defensores de un capitalismo incipiente, se conforman con actuar en el parlamento en preservación de sus patrimonios individuales o influyen pálidamente tras la silueta de césares militares a quienes apoyan y obedecen. Partidos sin doctrina cuajada en programa de Gobierno. Con ideólogos brillantes, pero sin ideología uniforme.

La forma del Estado, la censura o la retaliación contra el grupo de enfrente, el bizantinismo de buena o mala fe, ocuparon un tiempo precioso a estos cerebros sobre los que recaía una responsabilidad histórica: consolidar la independencia política con la transformación económica, única plataforma capaz de resistir la erección de instituciones de una democracia «representativa», necesaria entonces, pero inocua en el tiempo, puesto que no fue orientada en su oportunidad -como lo había previsto Simón Rodríguez, ante un vacío y una indiferencia alarmantes- hacia la transformación integral de los medios para industrializar al país que debía soportarla. [176]

Otro partido sui géneris, sin nombre de oligarquía, pero deliberante y compacto en sus apetencias despóticas, los generales próceres, tendrán el papel de amenizar las deliberaciones parlamentarias con un sucederse de conspiraciones, revueltas, amenazas e irrespetos a los propios tribunales. Negocios que se dieron entre el General que gobernaba y el que aspiraba gobernar en lugar suyo.

Como trasfondo, un pueblo que las más de las veces mira hacer la política, siempre la padece, en escasas ocasiones recibe papeles de actor en el teatro convulso; y cuando los recibe, sus empresarios, los que se arrojan el privilegio de su representación -recuérdese a Roscio y a José Félix Sosa, cuando el 19 de abril irrumpen en el Cabildo para autoelegirse como representantes del pueblo-, desvían la sacudida y el pueblo vuelve al mismo lugar en el fondo del público; así, los esclavos y los manumisos; así, los peones de hacienda, buenos para la hora de labranza, inútiles para la hora del sufragio, cuando los ciudadanos detentan el título de electores y elegidos. La Independencia sirvió, por lo menos, para otorgar este nuevo adjetivo a quienes ya se avergonzaban de ser llamados mantuanos o criollos.

En un país, ahora de 800.000 habitantes, 60.000 esclavos van uncidos a la espera de una liberación ocurrida sólo por ley del 24 de marzo de 1854, y esto para empujar en la historia de los gobernantes a un hermano de José Tadeo Monagas -José Gregorio-. Veinticinco o treinta mil manumisos ven alargarse la hora de su libertad completa, de la edad de 18 años cumplidos, establecida en ley de 1821, a la de 21 años, edad impuesta por los conservadores en ley de 1830. Luego siguen los [177] grandes sectores de ciudadanos, cuya

mayoría analfabeta privó de aplicar el reglamento electoral en todo su riguroso espíritu selectivo. Sobre el gobierno, una minoría intelectual brillante, sin duda, que sufre vigilia en persuadir al caudillo para que admita como justos y viables sus propósitos de mando. En la cima, un militar, más o menos militarista, más o menos respetuoso de la legalidad establecida por la Constitución, o una excepción civil muerta al nacer: la Presidencia de José María Vargas.

Este es el contexto histórico-social. Habrá que ver ahora, cómo funciona la ideología dentro de los partidos políticos de la época: el liberal y el conservador, para después adelantarnos en la situación del pensamiento filosófico o científico por aquellos años.

3.1.1. Partido Conservador.

Nacido en la matriz del Partido Federalista de 1811, complementado por el Liberal Civil en coalición con el separatista -que azuzaba Páez contra Bolívar desde 1826-, en 1830 se entroniza en el mando hasta 1846, cuando se produce el suicidio político más hilarante de su historia: elige a José Tadeo Monagas para Presidente de la República y éste lo persigue, aniquila y abre las ventanas a los liberales, para destruirlos también, o dispersarlos en espera de incorporarse como revolucionarios en la Guerra Federal y, algunos, tomar su conducción final para desviarla al fracaso.

Crece, desarrolla cerebro ideológico y actúa durante tres períodos constitucionales y un semi-período de provisionalidades, condimentado por asonadas y sediciones que algunos llaman revolución, con ironía a nuestros oídos. He subrayado actúa en lugar de decir gobierna, [178] porque si bien la parte legislativa -Congresos y Constitución- desde el año 30 hasta el 57 es anotable a su favor, la religiosa adhesión a un individuo -Páez- privó de gobierno, en la práctica, a los conservadores.

Los intereses de sus miembros -latifundio, esclavitud y capitalismo incipiente- fueron afirmados o confirmados en la legislación económica y social, pero nunca los expusieron a riesgo o peligro alguno, puesto que los intereses del grupo liberal -aún sin fisonomía de partido- eran idénticos.

Las contradicciones entre capitalismo recién nacido y feudalismo estático, no fueron aprovechadas por estos hombres, tan apegados a la tradición de la tierra y de la ley, tan adictos al liberalismo económico en las finanzas.

Se ha hecho casi incontestable el aserto político de que la oligarquía conservadora fue más liberal que la liberal. La postura ecléctica de los primeros, en lo tocante a filosofía de poder, a forma de gobierno lindero entre federalismo y centralismo -cimiento de la constitución de 1830- era justa en su momento. Las fuentes ideológicas de este problema sobre las formas del Estado, de la cual llegan a hacer una cuestión de fondo, por demasiado tiempo debatida, fueron -además de Montesquieu- la obra de Hamilton, Jay y Madison El Federalista que, como ha establecido Grases fue traducida parcialmente al menos, «por una

Sociedad de Amigo», en 1826. Si el célebre periódico exegetico de la constitución norteamericana de 1787 no fue vertido completamente al español, o al menos publicado, ya es importante saber que su influencia en los ideólogos de aquel proceso, fue decisiva. La Constitución fue respetada por los dos grupos, a punto de alcanzar longevidad excepcional en Venezuela, un país donde la definición sarcástica de su máxima ley ha sido: «un librito que se reforma todos los años y se viola todos los días». A estas fuentes seguirá después la influencia -común al Continente- de Tocqueville: La democracia en América. [179]

Cuando los conservadores se inclinaron por la forma intermedia de Gobierno, el centro-federalismo, Hispanoamérica se debatía entre un centralismo despótico y un federalismo agreste -como el de Juan Manuel de Rosas, en Argentina-. Venezuela, sobresaturada de próceres, sin guerra externa donde mellar los filos del arma empuñada desde 1811, no podía correr el riesgo de segmentar su geografía en pequeños estaditos, fabricados a la medida de cada aspirante presidencial encarnado en uniforme de héroe. La Revolución Federal sería el saldo trágico y el escarmiento de aquella encrucijada.

El ideario liberal del Partido Conservador puede resumirse así: firmeza frente a las «tentaciones» del clero -muy apegado a los bienes terrenales-, al que hicieron entrar por el aro constitucional; fomento de la inmigración, plasmado en el simple ensayo de 1842 -la Colonia Tovar-, por no haber sido estimulado con asignaciones monetarias suficientes. Creación del primer Banco Nacional e incremento del crédito público, si bien la célebre ley del 10 de abril de 1834 abría oportunidades a la usura legalizada. Libertades públicas, no reprimidas [180] totalmente, ni aun en horas de merodeo conspirativo.

El corrosivo principal de la obra: criterio de impunidad, exclusivismo y discriminaciones al aplicar las leyes contra la subversión, si los subvertidos eran hombres de su misma clase -señores notables, patricios y otras especies dentro del mismo género en aquella fauna política de la época-; la interesada postergación de la libertad de los esclavos, la reticencia para instaurar el sufragio universal -de donde colgaba, es cierto, su posibilidad de mantenerse en el poder-, son otros factores que completan la suma letal. Así durante la dinastía de los Monagas, éstos aparecerán como césares ultraliberales, tomarán previsiones de apariencia popular -y algunas realmente populares, como la abolición de la esclavitud-; todo en un intento para aniquilar los vestigios del conservatismo, y luego emprenderla también con los liberales de partido.

Los pensadores del grupo conservador, como los del liberal, se ha visto que no pueden tenerse por tales de modo tajante, si se atiende a los textos. Así ocurrirá, por ejemplo, con el caso Fermín Toro, quien es claramente el primer socialista utópico dentro de sus escritos, después de la diáspora intelectual que se produce por Chile y Perú, en el pensamiento de Simón Rodríguez.

3.1.2. Partido Liberal.

Historiadores y comentaristas han establecido su fecha de nacimiento en 1840, con la fundación de El Venezolano, periódico dirigido por Antonio Leocadio Guzmán, cuya personalidad es considerada como la del Jefe del Partido Liberal.

Sin embargo, desde 1821, y desde las páginas de otro periódico homónimo del fundado por Guzmán, resaltaba ya otra figura que es, a nuestro juicio, el verdadero ideólogo del liberalismo venezolano; esto, por la densidad de argumentos y el despegue de ambiciones, la elusión de fórmulas demagógicas y el espíritu analítico frente a cuestiones vitales del país: Tomás Lander. [181]

Si resulta difícil delimitar el cuadro fisonómico de la oligarquía conservadora, más resbaladizo aún es el de la oligarquía liberal, como partido. Los conceptos son más ambiguos, menos sistemáticos. Sus ideólogos, en ocasiones muy frecuentes, llegaron a opinar en identidad con sus adversarios históricos. Agregó más: si algún partido permaneció indiferenciado hasta su diseminación, ese fue el liberal.

Si pueden concretarse algunos rasgos aislados, como el de aglutinar una base popular. En efecto, dio cabida a las masas que, despectivamente, el historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna llama turbulentos mulatos de Caracas.

Casi no resisto la inclinación a sostener que éste es el primer partido policlasista de Venezuela. Es decir, el primero que utiliza los sectores populares como escalera, pero sin representar en la realidad los intereses de dichos sectores.

Si la oligarquía conservadora actuó bajo la tutela de Páez, su nodriza política, los liberales son tomados como instrumentos burlescos, como comparsas o «extras», en la farsa umbrosa protagonizada por José Tadeo y José Gregorio Monagas.

En su actuación llena de medidas arbitrarias y de claudicaciones, respetan y declaran sagrada la Constitución de 1830 -mientras los Monagas permiten que [182] así sea-, una carta rubricada por nombres conservadores, pero la más liberal de todo el período que se cierra con la Guerra Federal. Gil Fortoul dice que los liberales actuaron: «...circunscribiendo su programa político a pedir hombres nuevos en el personal gubernativo y a proclamar sin éxito, con Guzmán a la cabeza, cierta imitación del parlamentarismo a la inglesa. En cuanto a cuestiones económico-sociales, o coinciden con el Gobierno Conservador cuando recomiendan inmigración y caminos, o acogen inconsideradamente puras ideologías, como el proyecto de crédito territorial imaginado por Aranda, proyecto que, por otra parte, no pertenecía a los liberales, porque Aranda era y continuó siendo alto empleado del Gobierno hasta 1847 y tuvo también por colaborador nada menos que a Fermín Toro. Si los liberales merecen su nombre, es porque cuando sus adversarios tendían, por timidez o por sistema, a mantener el statu quo constitucional, y a esperar el progreso de la iniciativa privada, ellos instintivamente querían avanzar, aunque a menudo sin saber cómo; presentían que la escuela liberal clásica de no intervención del Gobierno, cuyos verdaderos representantes fueron llamados conservadores (en política abundan los epítetos absurdos), presentían que esta escuela había de modificarse, precisamente con la intervención del Gobierno, para acelerar la evolución de un pueblo nuevo e inculto; comprendían, por último, que existiendo en todo organismo social

tendencias progresistas y tendencias reaccionarias, los gobiernos benéficos son los que saben descubrir aquéllas y encauzarlas, paralizando las otras».

Con todo lo certero del juicio emitido por Gil Fortoul, pareciera que las formulaciones imputadas por él a los liberales, hubiesen constituido en las mentes integradoras del partido una unidad doctrinaria. Bastaría comparar el pensamiento político de Antonio Leocadio Guzmán, el más exaltado liberal -y el más olvidadizo de sus ideas cuando tuvo oportunidad de ponerlas en vigencia de acción con la autocracia «civilizadora» de su hijo-, con las de Tomás Lander, el más denso y penetrante -aunque derrochó su capacidad en polémicas sutiles, o en describir menudas incidencias de la Diputación [183] Provincial de Caracas- para comprender cómo fueron de inconexos y, al final sólo buscaron, como partido, el ascenso al poder, por el solo hecho de mandar y participar en la rebatiña de cargos burocráticos; es otra semejanza literal con el poli-clasismo de los ambiguos partidos de nuestros días.

Volviendo a lo ideológico, Guzmán, por ejemplo, fue un insistente proclamador de la inmigración europea, como necesidad. Lander, liberal también, era proclive a lo que bautiza como transmigración, o sea, migración interna, vecina íntima de la colonización del país con los propios habitantes, vista por el socialismo de Rodríguez y por la modernidad de Pedro Emilio Coll, también de tinte socialista, según Beltrán Guerrero.

Felipe Larrazábal será el teórico de la agricultura y el crítico de la legislación, aparte de constituir uno de los pocos nombres empeñados en historiar el pensamiento venezolano de su época, junto a Fermín Toro y pocos más. Por cierto, hay afinidad en cuanto a ideas y fuentes ideológicas, entre el «conservador» Fermín Toro y el «liberal» Felipe Larrazábal.

El barniz democrático -la incorporación de núcleos populares a las filas del partido- que imprimió Antonio Leocadio Guzmán a sus huestes, no singularizó las acciones públicas de sus miembros en la defensa de consignas [184] que no fueran específicas de la oligarquía urbana y del feudalismo rural. Un barniz que tuvo signo positivo en el hecho de que nuestros grupos no ciudadanos adquirieron paulatina conciencia de lucha que estallaría más tarde, como se ha dicho, en los actos de la Revolución Federal, entendida como verdadero movimiento de masas por Ezequiel Zamora y alguno que otro de sus seguidores, pero detractada en sus contenidos de reforma social -concretamente reforma agraria legítima- por Falcón y por el propio Antonio Leocadio Guzmán, quien tendrá el desparpajo de pronunciar aquella célebre declaración burlesca: «No sé de dónde han sacado que el pueblo venezolano le tenga amor a la Federación, cuando no se sabe ni lo que esta palabra significa: esta 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.»

Si este era el estilo de combate liberal, en su máximo Jefe, ¿qué podía quedar para quienes no lo eran? Y no obstante, exponentes honrados y verticales en su pensamiento, hubo en este bando, como en el conservador.

La indiferenciación política de liberales y conservadores tuvo, entonces, una mira y un sepulcro idénticos. Del pensamiento liberal, afiliado en uno u otro partido, hay dos rasgos caracterizadores, en su versión venezolana, que Carrera Damas ha estudiado con penetración: su contenido popular y la organización de la República. [185]

3.1.3. Ideologías truncas.

La toma del poder, el acto de gobierno, la obsesiva inclinación a hacer sentir la mano mandona, la pedantería ostentosa de prepotencia, la venganza inoperante, la retractación de los principios sustentados en documentos que se escribieron la víspera de las campañas electorales, fueron las piedras cimentadoras de las agrupaciones que se vienen observando. Partidos que se escindieron fácilmente en pequeñas camarillas y, con harta frecuencia, partidos que se disolvían en la lucha por mantenerse gobernando. Los presuntos anteproyectos de gobierno pregonados en las campañas de sufragio no se vieron cumplidos jamás. Desplomarse solos en el poder, era la consecuencia de la pérdida progresiva de prestigio.

Gil Fortoul -que quiso mirar al fondo de nuestro angustioso devenir político- pinta generalizando lo que entonces era nuestro ambiente ideológico.

«La política de cada pueblo la caracterizan a un tiempo la forma especial de sus instituciones y la manera como estas funcionan; y por otra parte, la interpretación y la aplicación de las leyes constitucionales tienen siempre mayor importancia que la doctrina más o menos avanzada que sirve de norma a los Congresos encargados de redactarlas. La más sabia constitución resulta letra muerta si la contradicen desde luego las costumbres del medio social y político y las tendencias o anárquicas o despóticas de los partidos y los procedimientos o autoritarios o disolventes del Gobierno. Compruébalo así la historia de las repúblicas latinoamericanas durante muchos años del siglo XIX, en las cuales, no obstante la forma de sus constituciones, forma que ha llegado a veces casi a la perfección teórica, el individuo gozó a menudo de menos libertad que en otras naciones sometidas todavía a un régimen constitucional aparentemente anticuado (las monarquías británica, belga, holandesa, italiana); y aun aconteció que la revolución social fuese [186] en algunos períodos más rápida bajo la dictadura que durante el funcionamiento del Gobierno legítimo».

Tendencias anárquicas o despóticas, procedimientos autoritarios o disolventes, son los cuatro polos del hacer político en las formas liberales que se han devaluado en prestigio, pese al aguante de nuestros pueblos hispanoamericanos. El último eslabón es el de las democracias representativas de hoy, cuyos comentarios al respecto resultan sobrantes. Formas de hacer reñidas con el decir cotidiano, democracias de clase que son dictaduras contra la clase antagonista y contra los partidos antípodas en las concepciones de la sociedad y del gobierno. Divorcio de la teoría y la práctica, oscilación periódica de la anarquía al escepticismo de las clases populares; escepticismo o anarquía motivados por las rebeliones truncas que desembocan en sumisión temerosa; estas son las realidades que dan

vigencia y actualidad al pensamiento de los hombres que señalaron los males, a veces propusieron los antidotos, mas nunca lograron sistematizar sus denuncias y señalamientos en colectividades dispuestas a modelar y unir las baldosas indispensables para la construcción sobre terreno práctico. Por ello hubo ideólogos ermitaños en prédica sin auditorio -el auditorio al que podía haber interesado un contenido progresista, era analfabeto y no participaba en la política, ni los predicadores mismos hicieron viable la participación directa-. Ideólogos ubicados dentro de sendos grupos aun cuando sus opiniones encajan plenamente, dado que no había otros conjuntos propicios donde acoplar textualmente su ideario. Era la heterogeneidad de militancia y de doctrina.

Buena fe, leyes hermosas, principios nobles, alimentaron en ellos una espera ilusoria. Comprometidos por vínculos de familia o por razón de intereses, no tuvieron la imprescindible decisión de abocarse a las reformas radicales; partidos parroquianos, por amistad o enemistad con los cabezas visibles de las oligarquías, los ideólogos permanecieron en segunda fila cuando les llegó el momento de pasar a la ofensiva. El hábito paralizante del respeto miedoso a los caudillos militares que perduraron en el monopolio de la Presidencia, redujo a los políticos de partido a una ficción de creerse dueños del poder [187] cuando en verdad estaban sometidos a una voluntad con guerrera. Queda para hoy el testimonio de sus escritos, la acerba lección de sus debilidades; la experiencia de los despeñaderos por donde precipitaron tantas intenciones no canalizadas. Esta situación se alargará por todo el siglo XIX, con apariciones y desapariciones en contrapunto macabro de asonadas y golpes de Estado.

Tomás Lander, Antonio Leocadio Guzmán, Francisco Aranda, Pedro José Rojas, Valentín Espinal, Felipe Larrazábal, Pedro Gual, cada uno en su círculo orbital de partido, fueron liberales a su modo. Sus ideas, sumadas, constituyen un legado heterogéneo de principios no realizados y a veces antitéticos en su misma contextura teórica. Unos más penetrantes, otros más astutos, algunos excepcionalmente intuitivos, todos productos de una Venezuela agria de pasiones y ambiciones, todos se dejaron inducir a la anulación o detracción de sus propósitos. En función de pensar, pensaron más o menos bien; en función de aplicar, transigieron frente a los argumentos de la fuerza o de la pasividad. Pocos se diferencian del conjunto en lo que toca a pensamiento. Equidistantes de la demagogia y de la polémica signada por la invectiva, la calumnia o la vehemencia perturbadora, como del acontecimiento al espejismo de los liberales ingleses y norteamericanos a quienes muchos contemporáneos citaron sin asimilar, supieron meditar en la raíz propia, incorporar como suyas las doctrinas que empezaban a deshilar la telaraña de un liberalismo derivado en entelequia, y ponerlas en circulación dentro del ámbito contradictorio de su tiempo. Entre ellos, tan distinto de los liberales como de los conservadores -entre quienes militó incidentalmente- por la forma artesana del raciocinio, por la gallardía orfebre de la expresión, Fermín Toro aparece ante nosotros casi como isla humana que supo cavar hasta lo recóndito nuestra esencia nacional, extrajo conclusiones acusadoras y plasmó rumbos nuevos [188] en la política nativa, pese a que tampoco -y en esto se identifica con sus contemporáneos- hizo, habiendo tenido ocasiones de poner a marchar en actos lo que recalca en palabra. Un arco de ondulación entre el idealismo y el realismo políticos; mejor entre socialismo romántico burgués y liberalismo burgués en estertores, lo privó de imponer su criterio reformista. Será, como Cecilio Acosta, un místico de la política

venezolana; no importa que uno -Acosta- observara sin actuar y otro actuara sin aplicar lo denso de la doctrina aportada. Los resultados en ambos son los mismos.

Acosta es llamado el último conservador aunque él mismo se llama liberal. En verdad no fue nunca un político actuante. Sí, un observador doliente, un árbitro severo de aquella situación de pugnas en la cual fueron puestos al lado los propios principios y omitido el destino social-económico del país. [189]

3.2. Los vehículos expresivos del pensamiento. Fuentes e influencias ideológicas.

En una época de ardua pugna por la toma o la defensa del poder, los vehículos naturales para la expresión del pensamiento fueron la tribuna parlamentaria (congresos y convenciones) y el periodismo de combate. Es abrumadora la cantidad de diarios, semanarios y revistas que se producen en Venezuela después de sellada la Independencia. En cambio son pocos los libros y folletos. Esto crea dificultades muy serias para la ordenación de las fuentes ideológicas de los pensadores, aunque en los últimos años se ha hecho un esfuerzo en tal sentido. A tales repertorios hay que acudir para la futura labor de historiar las ideas políticas venezolanas.

En cuanto a las fuentes mismas donde se nutrieron estos pensadores políticos, las pocas referencias proceden de las citas de los mismos autores, aparte trabajos menores de localización y estudio. Por ejemplo, Fermín Toro es uno de los escasísimos nombres que, por vía polémica, traza un cuadro relativo a «Los estudios filosóficos [190] en Venezuela» publicado en 1838, como artículo de prensa y en discusión que responde a aseveraciones hechas por «Unos estudiantes». Una contrarréplica hace sospechar que el autor inicial del artículo firmado por esos «estudiantes», fue Rafael Acevedo.

El mismo Fermín Toro, cuatro años después, al rememorar los días de su formación cultural de juventud, dice:

«Emancipada Venezuela y puesta en libre contacto con el mundo civilizado, recibió de repente todo lo que antes le estaba vedado: hombres y cosas que no eran de España. Libros sobre todas las materias cayeron en nuestras manos; pero en el estado del pueblo tratados de política eran de urgente necesidad; ellos formaron pues, el primer alimento de nuestra juventud. Un sistema filosófico era también preciso; el del siglo XVIII era el único que simbolizaba la reacción que experimentábamos y la necesidad de romper con toda autoridad. Rousseau, pues, Voltaire, Helvecio, Diderot, Destutt Tracy fueron los autores favoritos.»

La lista de los nombres con mayor influencia y la nómina de autores que se estudiaban en 1838 en el Colegio Independencia, de Montenegro y Colón -germen ideológico de la generación siguiente-, aumenta la perspectiva y al censar las citas de fuentes en sus propios trabajos, se completa un cuadro aproximado de las influencias que, con variantes, pueden tenerse por comunes a toda aquella generación, Guizot, es llamado «la primera autoridad

quizá de Francia, sobre Política e Historia»; entre los ingleses, Pitt, Dugald-Stewart y Brown -cuya Historia de la Filosofía era texto frecuentado desde 1837-; Damiron, el jurista francés Cottu, Tocqueville -cuya obra La democracia en América es cita común y repetida a lo largo de todo el Continente, entre románticos y socialistas utópicos. Lamartine y Chateaubriand, entre los literatos románticos, especialmente citados por sus ideas políticas y religiosas. Las inclinaciones de identidad y frecuencia más notorias se agrupan -en filosofía especulativa- a los intuicionistas y espiritualistas de [191] las escuelas alemana y escocesa. La filosofía alemana fue conocida a través de la Histoire de la Philosophie allemande, de Barchu de Penhoen. Sin embargo, se menciona también a Hegel, quien junto con Damiron y Brown, son citados «como los últimos textos que yo conozco publicados en las Universidades de Edimburgo, París y Berlín».

Hay además citas de Kant (Prolegómenos a toda futura metafísica, traducción del alemán al inglés por Richardson). El Manual de Tennemann, traducido del alemán al francés por Cousin.

Paso ahora a enumerar los socialistas utópicos, algunos de los cuales son citas frecuentes en Toro, Antonio Leocadio Guzmán y Felipe Larrazábal. En primer lugar, el Cours d'Economie Politique, de Juan Bautista Say -intérprete francés de las doctrinas económicas de Adam Smith; Sismonde de Sismondi- Nouveaux principes d'economie politique y Ensayo sobre las constituciones de los pueblos libres. Tal vez de ahí nacen las posiciones adoptadas indistintamente por liberales y conservadores, respecto al laissez faire. Cousin y Lammenais, Pierre Leroux, Fourier, Saint Simon, Victor Prospero Considerant -quizás la fuente a través de la cual se difundieron las ideas de los anteriores y de donde son tomadas las ideas de la democracia social pacífica, así como la de feudalismo industrial, con las que varios de los pensadores venezolanos se proveen para combatir la penetración monopolista europea-; téngase, además, presente que Cole considera a Lammenais, como «eslabón importante entre Saint-Simon y Marx».

La evolución de fuentes socialistas sigue completándose y enriqueciéndose hasta llegar a los años de la polémica entre Cecilio Acosta e Ildefonso Riera Aguinagalde (Clodius), éste último, ideólogo claramente influido por el pensamiento de Proudhon y otros autores como [192] Girardin y Raspail. Esto sucede ya por los años de 1868. En la década anterior, circuló, seguramente, en Venezuela, una obra de divulgación socialista, cuyos pormenores refiere Germán Carrera Damas.

Vemos, entonces, aparecer ya un pensamiento menos imbuido en la lucha menuda de cada día, para adelantarse unos cuantos pensadores en la tarea de dirimir cuestiones filosófico-sociales.

3.3. El otro pensamiento; los otros pensadores.

Si el siglo XIX se puede considerar como de intensa agitación de golpes y contragolpes, de constituciones y proyectos de reformas a las mismas, tarea en la cual transcurre la mayor

parte del tiempo intelectual de aquellos pensadores políticos, algunos tendrán tiempo, robado a la pelea diaria, para ocuparse en meditar sobre problemas de mayor densidad y trascendencia que los situados alrededor de la polémica sobre las formas del Estado. Voy a tratar de establecer ese panorama, en sus distintas vertientes, para cerrar el ciclo vespéral del romanticismo y el tránsito hacia el positivismo.

3.3.1. Los sobrevivientes de la Independencia.

Por lo menos tres nombres cimeros se proyectan y resaltan más allá de la emancipación política, todos nacidos antes de estallar el conflicto. Dos de ellos dejarán lo más importante de su obra escrita y de su labor constructora en otros países de América Latina. El tercero se quedará en el país, pero apenas logrará despuntar un momento en sus tareas de reflexión para volcarse más a fondo en la actuación docente y en problemas de índole filológica. Aludo concretamente a Simón Rodríguez, Andrés Bello y José Luis Ramos.

El mayor de los tres será Simón Rodríguez (1771-1854). Como en tantos otros casos, la biografía anecdótica había dejado oculta la enorme densidad de su pensamiento que, si expresado de manera atrabiliaria y al [193] galope -como su discípulo Libertador-, constituye el indudable primer impulso de una ideología socialista en América. Su obra pedagógica, escrita o diseminada en fracasadas intentonas que se fueron acallando en Bogotá, Valparaíso, Alto Perú, para morir con su propio animador en un oscuro puerto peruano, contenían ya el germen a seguir dentro de la organización republicana, si las guerras civiles no hubieran restado a los gobernantes el tiempo necesario para la construcción de países sobre bases de economía estable y de sociedad más justa. Fue de los primeros en criticar y apuntar soluciones al problema de la instrucción colonial venezolana. Pero lo más consistente va por el terreno de las grandes reformas socio-económicas, expuestas en un cuerpo de doctrina: Sociedades Americanas, que se continúa en Luces y virtudes sociales y en la Defensa del Libertador.

Leopoldo Zea ve a Rodríguez más como patrimonio continental que como figura circunscrita al perímetro venezolano, de donde escapó, ya comprometido con la independencia -muy joven participa en la conspiración de Gual y España- y a cuyo territorio no habría de regresar nunca.

Su pensamiento socialista está marcado por una búsqueda de originalidad constante. Lastarria es uno de los primeros en llamar la atención sobre su ideología socialista, mediante alusiones a Reybaud; establece como fuentes de su pensamiento a Saint-Simon, Fourier y Owen. Sin embargo, no hay en los textos de Rodríguez citas expresas de estos autores. Su célebre entrevista con Vendel Heyl en Valparaíso ha sido repetida por casi todos sus biógrafos, y clarificada por Ricardo Donoso, quien la toma seguramente de la transcripción hecha por Orrego Luco. Rodríguez dijo al pedagogo francés no haber leído nunca ni a Fourier, ni a Owen ni a Saint-Simon. Y Donoso comenta: «¿Pretendía con esto aparecer como un pedagogo original, como un reformador personalísimo y único? Es evidente la influencia de la [194] escuela socialista en las ideas políticas y sociales del

preceptor venezolano, pero es justo también reconocer la originalidad de su sistema de reforma social por medio de la instrucción pública».

En efecto, las aspiraciones de Rodríguez no se quedaban en la ilusoria imagen del falansterio; abordaban previamente con ojo analítico y despiadado humor crítico, el proceso de distorsión histórica hacia los simples formalismos republicanos que ocuparon la vida a los herederos de la emancipación de España.

Hay una distancia estelar entre sus ideas para mejorar las condiciones de la Escuela de primeras letras de Caracas (1805), entre el rousseauiano conspirador que ayuda a la educación de Bolívar, y el pensador maduro que vuelve de su largo trashumar europeo, para exponer todo un sistema de pensamiento en Sociedades Americanas (1828), cuya pintoresca disposición la aproxima a las innovaciones caligramáticas de Apollinaire. No obstante detrás de lo pintoresco se comienza por afirmar que las repúblicas americanas están establecidas pero no fundadas. La ocultación de las fuentes de su pensamiento es intencionada y burlesca, porque en la advertencia él mismo admite que «muchos pensamientos no serán suyos... los eruditos lo sabrán».

Una idea persistente transita por todos sus escritos posteriores: el desvelo, casi llevado al alarido por defender la causa social, en lugar de desvivirse proclamando las abstracciones de la libertad y la igualdad, que para él tienen un poderoso basamento en la transformación integral de la economía y de la organización social y, para lograrla, él considera como factor vital la educación. Cuando en 1842 publica la totalidad de su ideario social en Lima, insiste en la urgencia de fijar la socialización económica con una educación popular. Y se reconoce «el primero que propuso en su tiempo medios seguros de reformar las costumbres para evitar revoluciones».

Cuando escribe la Defensa del Libertador, para completar su ideario, evoca críticamente lo que aspiraba con el fallido experimento de Chuquisaca: colonizar el país [195] con sus propios habitantes, acostumar al trabajo para hacer hombres útiles, asignarles tierras y ayudarles en su establecimiento. J. A. Cova interpola una cita de Rodríguez que resulta elocuente para concluir el comentario:

«De haberse realizado enteramente su plan en el Alto Perú -apuntaba más tarde don Simón- los burros, los bueyes, las ovejas y las gallinas pertenecerían a sus dueños; de las gentes nuevas no se sacarían pongos para las cocinas, ni cholos para llevar alfombras detrás de las señoras. Los caballeros de las ciudades no encargarían indiecitos a los curas, y como no vendrían, los arrieros no los venderían en el camino... Habría personas ocupadas e instruidas en sus deberes morales y sociales: los campos estarían cultivados; y los labradores tendrían casas bien construidas, amuebladas y limpias... En una palabra, serían ciudadanos... El Alto Perú sería hoy un ejemplo para el resto de la América Meridional. Allí se verían cosas verdaderamente nuevas».

El segundo gran sobreviviente, Andrés Bello (1781-1865), también debería salir muy joven del país para dejar el saldo máximo de su pensamiento en Chile. Aunque su obra surtió por las vertientes más disímiles, desde la poesía, pasando por la Filología hasta el Derecho Internacional, en el primer humanista americano se tiene uno de los pocos casos

posteriores a los pensadores de la colonia, en quien la Filosofía entendida como actividad especulativa llegó a alcanzar la madurez y la cristalización de una obra cimera: Filosofía del Entendimiento.

El pensamiento filosófico de Bello se manifiesta por escrito en Chile, entre 1843 y 1848, aunque sus contactos de lectura formativa en este campo pueden palpase ya en su juventud caraqueña; recuérdese que entre 1802 y 1807, Bello había emprendido la traducción del Ensayo sobre el entendimiento humano de Locke y la de El arte de escribir de Condillac. Según García Bacca, «Hacia 1810 habiendo conocido un ejemplar del tomo I del Cours des Etudes de Condillac, llegado casualmente a sus manos la teoría del verbo de este filósofo, procuró aplicarla [196] al verbo castellano, lo que le hizo descubrir su insuficiencia y falsedad».

La valoración y el reconocimiento de Bello como primer gran filósofo sistemático de su tiempo, comenzó a partir del juicio de Menéndez y Pelayo, quien calificaba a la Filosofía del Entendimiento, como «... la obra más importante que en su género posee la literatura americana»; y al mismo Bello, como filósofo, lo calibra de: «... poco metafísico, ciertamente, y prevenido en demasía contra las que llama quimeras ontológicas, de las cuales le apartaban de consuno el sentido de la realidad concreta, en él muy poderoso, su temprana afición a las ciencias experimentales, la estrecha familiaridad que por muchos años mantuvo con la cultura inglesa, el carácter especial del pueblo para quien escribía, y finalmente sus hábitos de jurisconsulto romanista y sus tareas y preocupaciones de legislador». Finaliza el juicio, agregando que fue «positivista mitigado, si se le considera bajo cierto aspecto, o más bien audaz disidente de la escuela escocesa en puntos y cuestiones muy esenciales, en que más bien parece inclinarse a Stuart Mill que a Hamilton».

El rescate de Bello para Venezuela se consolida con la publicación de sus Obras Completas. Desde entonces tal vez no haya habido autor venezolano a quien se dedicase mayor cantidad de estudios, elogios, glosas y comentarios. En lo relativo a su pensamiento filosófico, quizá sean los ensayos de Gaos, García Bacca y Mayz [197] Vallenilla los de enjuiciamiento y penetración más certeros.

Gaos coincide en ciertos enfoques con el juicio de Menéndez y Pelayo, sobre la posición ecléctica de Bello frente a la escuela escocesa. Pero agrega un elogio que es toda una valorización del hombre y de la obra de pensamiento: «Si Bello hubiera sido escocés o francés, su nombre figuraría en las historias de la filosofía universal como uno más en pie de igualdad con los de Dugald Stewart y Brown, Royer Collard y Jouffroy, si es que no con los de Reid y Cousin.»

Lo cierto es que si Bello, humanista integral, deja el aporte más sólido al pensamiento especulativo hispanoamericano del siglo XIX, su lección y el mensaje formativo de la obra llegan tarde a un país donde la convulsión y la polémica ocuparon buena parte del espacio que podría haberse destinado al juego de las ideas y de la reflexión.

El tercer sobreviviente, si de talla menor que Rodríguez y mucho menor que Bello en el volumen y trascendencia de las ideas, no por eso es desechable. Se trata de José Luis

Ramos (1783-1849). Luchador y educador, de recia formación clásica, su obra es escuálida. Las pugnas de partido y el cargo administrativo le sustrajeron horas; las de estudio fueron dedicadas, en su mayoría, a temas filológicos del latín y del español, a confeccionar manuales, a disertar sobre el verso endecasílabo castellano, a comentar obras de Martínez de la Rosa y García Quevedo. Como pensador, sin embargo, produjo algunas notas y comentarios sueltos, útiles, no obstante, para entrever el desvelo y la angustia que lo mantuvieron siempre alerta sobre problemas relativos al contrabando, a la explotación de los recursos mineros -cuyo estudio preocupó también a Fermín Toro, adversario accidental del humanista; hizo concesiones a la polémica y a las escaramuzas verbales de su tiempo. [198]

Aunque lo esencial, verdaderamente importante es la famosa Memoria sobre la renta del tabaco (1831). Era casi desconocido su valor como pensador económico, hasta que fueron publicados sus trabajos en la Colección de Clásicos Venezolanos. La Memoria, a juicio de Beltrán Guerrero, el mayor comentarista de Ramos «Es el más completo tratado que conocemos, original de su pluma: versación histórica, dominio de la ciencia económica, experiencia en la administración y juicio sensato y preciso sobre las características e incidencias de los diversos impuestos, cuyo análisis realiza, le llevan a aconsejar se mantenga el estanco del tabaco, con las reformas que propone, fundado en razones políticas y prácticas. Y todo ello en lenguaje claro, persuasivo, reposado, firme, con las solas galas que la materia admite, cual si hubiese resucitado la prosa del Jovellanos que comentó la Ley Agraria».

En efecto es abundante la información histórica de Ramos, que abarca desde los orígenes del tabaco, pasando por las disposiciones del estanco en Venezuela -en tiempos del Intendente Abalos-, no sin digresiones sobre los escándalos que el uso de la planta levantó en Europa. Maneja datos sobre el impuesto de tabaco desde 1781 hasta 1801 y enfatiza en la legislación protectora de este cultivo, sostenida a lo largo de las deliberaciones legislativas de los congresos republicanos hasta 1830. Enfoca con precisión otros tipos de gravámenes impositivos para entrar al comentario de las ventajas sobre el estanco del tabaco y proponer las reformas de protección a la industria, que estima viables. Pero también se manifiesta partidario de mantener la esclavitud y de establecer impuestos sobre la tenencia de esclavos que considera como una propiedad legal, aunque agrega que los ingresos por este concepto podrían revertirse en libertar anualmente un número de sometidos a aquella infamia. Como fuentes inspiradoras de [199] su pensamiento hay citas de Montesquieu y de Juan Bta. Say.

3.3.2. Los nombres mayores.

De la generación que nace en los mismos años de las luchas republicanas o muy poco tiempo antes, los nombres que insurgen para perdurar más allá del discurso o del editorial de prensa, serán: Antonio Leocadio Guzmán (1801-1884). Es el mayor de edad, filtrado de la emancipación a la lucha republicana. Es el político por antonomasia, con todos los defectos y virtudes que ello implica: demagogo, agitador, polemista, liberal que usa al

pueblo a conveniencia, capaz de mantener su bandera con vaivenes, hasta llevar al poder a su hijo, después de haberse desbocado por conquistarlo para él mismo. Su ideario es desconcertante, resbaladizo. A veces expone conceptos que podrían ubicarlo dentro de la más ortodoxa línea conservadora, salta al polo opuesto, bordea el socialismo utópico, es partidario a ultranza de la Federación y luego reniega de ella. Guzmán terminará siendo el arquetipo del personalismo en los partidos del siglo XIX, al extremo de que al liberal se le llegó a tildar de Partido Guzmán.

Innecesario insistir en que casi puede considerarse a Guzmán un inclasificable desde el punto de vista ideológico porque si en la práctica de la intriga que fue su tiempo, no siguió siempre a un hombre, ceñido indivisiblemente por lealtad, tampoco lo hizo con ninguna doctrina en forma absoluta. Su gran biógrafo a quien es insoslayable acudir para entrever el ambiente de aquella época, traza en líneas rápidas lo que pudiera ser la silueta moral de Guzmán, a falta de la ideológica:

«En algunos espíritus difícilmente logran las emociones vencer a los cálculos. El sentimiento está siempre en ellos en un segundo plano agazapado y como prisionero. Son psicologías organizadas a manera de armarios, con gavetas distintas para el amor, para la cólera, para la piedad, para el orgullo y hasta para el heroísmo. Por esto confunde verles, en determinados momentos, arrostrar peligros reales, incluso de muerte, impulsados por el cálculo frío de las posibilidades (...). La política, en [200] la posición que él había adoptado y desde la cual esperaba conquistarla era particularmente arriesgada. Guzmán es uno de los hombres menos románticos de su época, pero se da perfecta cuenta de que está viviendo en pleno Romanticismo y de que si se excluye de esta corriente, de esta religión del siglo que tiene sus héroes y sus santos, no llegará jamás a ver coronados sus fines».

Tal el hombre, tal su modo de pensar que no es sino una forma sistemática de justificar en las contradicciones dialécticas, su paradójico modo de proceder. Terminará siendo el adversario más odiado, pero también más temido dentro del liberalismo venezolano.

Siguen quienes exponen una doctrina duradera, sientan un haz de principios, observaciones y señalamientos que llegan hasta hoy. Son Fermín Toro (1810-1865), de quien se ha hablado antes con abundancia. Rafael María Baralt (1810-1870), historiador y purista de la lengua, pero también el liberal cuyo pensamiento político repercute en España más que en Venezuela; Juan Vicente González (1810-1866), el contrincante por excelencia, adversario a muerte, romántico político por comportamiento que, si bien derrochó talento en ingeniosos calificativos disparados contra enemigos personales o políticos -entre ellos Guzmán- tuvo tiempo y reposo para dejar trazados en estilo incendiario, la Historia del Poder Civil en Colombia y Venezuela, a través de las biografías de Martín Tovar y José María Vargas. Tiempo para iniciar la narración biográfica en prosa que ha sido equiparada a la del Facundo, en su Biografía de José Félix Ribas y la radiografía social de una época: la Segunda República. Tiempo para escribir el Epitafio, en frases de tono pesimista, en las tumbas de compañeros muertos antes que él: Andrés Bello, Fermín Toro, Teófilo Rojas, Andrés Avelino Pinto -la primera víctima de las luchas federales-. Será también el primer comentarista de Renán en Venezuela. González es el romántico por temperamento y estilo, plagario de Michelet, pero de originalidad incinerante en el editorial de prensa, el panfleto, el trabajo de fondo. Sabe mimetizar su estilo de acuerdo con la materia que acomete y lo

sabe [201] para decirlo él mismo: por eso su obra puede ser vista en tres tonos de lenguaje perfectamente demarcados; el primero, turbulento y pasional, del editorialista tras de quien marcha la conducta -igualmente sinuosa- muy parecida a la de su compañero de militancia inicial y luego su más encarnizado enemigo: Antonio Leocadio Guzmán; el segundo, amargo y pesimista, lleno de reflexiones dolorosas, de presagios y nocturnidad románticos: el poeta de las Mesenianas; por último, el de un [202] meditador que lucha por refrenar sus granizadas adjetivas para trazar cuadros y valorar hechos en función de historiador romántico, pero de un romanticismo decantado; es el prosista de las biografías de Ribas, de Avila, de Tovar y Vargas.

Luego figuran dos nombres unidos por la polémica. Ildefonso Riera Aguinagalde (1834-1882) y Cecilio Acosta (1818-1881). El primero, insustentado, socialista utópico a todo riesgo: hasta el de la propia vida entregada en prisión. Católico, tiene una visión universalista, bíblica de la religión como instrumento de liberación social. Si no estima a Cristo como un revolucionario, más bien como un reformador, en cambio actúa en la Guerra Federal al lado de Falcón, expresa su posición firme contra los godos; polemiza con Acosta bajo el seudónimo de Clodius; Acosta (Tullius) se escandaliza ante la tesis de Riera (Clodius), quien afirma que las revoluciones traen el progreso y han sido el motor de la historia -si bien tiene una concepción providencialista de la revolución- y Acosta, por el contrario, afirma que las revoluciones -confundidas con la guerra y la violencia- atrasan.

Cecilio Acosta es otra de las figuras muy escasas a quienes las luchas civiles y las polémicas de partido no sacaron de su recogimiento y dedicación a estudiar y meditar. «Lo que yo digo perdura»; esa frase suya, define un tanto la conciencia del decir en este hombre que será el árbitro del pensamiento y el ojo agudo que desentraña [203] problemas y acusa con autoridad hasta a la generación positivista, con la cual tiene aproximaciones en sus ideas sobre el orden y el progreso, pero siempre con actitud ecléctica; no escapó al impacto de la invectiva y hubo de salir una u otras veces a defenderse, a discutir con altura, a señalar exageraciones. Su pensamiento ha sido estudiado copiosamente; el trabajo más completo y de actualidad es de Sambrano Urdaneta. Más que el último conservador, Cecilio Acosta puede considerarse el último gran ecléctico antes del positivismo, cuyo alto sentido de análisis preanuncia ya las interpretaciones sociológicas que los inscritos en aquella escuela habrían de producir. Es también el último gran espectador de las pugnas civiles. Fue siempre un empeinado hombre de doctrina, en contraposición a los hombres de partido. Recuérdese su crítica de los partidos políticos. Sambrano lo ubica como un liberal doctrinario; otros han puesto de relieve su acendrada fe religiosa como una referencia antagónica a su condición de observador sereno de nuestra realidad que sería, en último término, el primer elemento; su cultura es vasta; las fuentes de su pensamiento, variadas pero siempre decantadas, van desde el conocimiento de los clásicos a la lectura también de los socialistas utópicos. Quedaría el balance detallado de su esquema ideológico.

3.3.3. Los fundadores científicos.

Después de los intentos por introducir un pensamiento moderno en la cátedra de Filosofía de la Universidad Central en plena Colonia, y de haber querido ampliar la enseñanza de la Física Moderna y las Matemáticas, realizadas por Baltazar de los Reyes Marrero, estas disciplinas tendrán un impulsor definitivo, desde el punto [204] de vista del razonamiento puro, en Juan Manuel Cagigal (1803-1853). Fermín Toro lo Juzgaba así en 1852:

«El señor Juan Manuel Cagigal es otro de esos individuos a quien Venezuela es deudora de los conocimientos matemáticos que tan felizmente se difunden en el país. Hábil profesor, ingenio trascendente, es fundador de una escuela la más brillante en su género que tienen quizás las repúblicas hispanoamericanas. Fáltale para su complemento mucho, es verdad; aún no ha pasado de la región puramente científica; pero pronto vendrán las aplicaciones y se conocerá la importancia del bello y brillante planteo que ha salido de las manos del señor Cagigal.»

Pero sería injusto encerrar a Cagigal en el simple círculo de su formidable labor en la Escuela de Dibujo y en la Academia de Matemáticas; su sensibilidad social se puso de manifiesto en el desvelo por problemas como los de la esclavitud en Venezuela, tema al que dedica extenso comentario en 1839. Hizo periodismo, pero con una orientación que escapaba a la tradicional guerrilla de minucias políticas; escribió artículos de costumbres con no muy feliz prosa. Se preocupó por llamar el interés público hacia la muy descuidada instrucción primaria (1839). Formado en Europa (primero en España, más tarde en Francia), alumno de La Place, llega a Venezuela ya formado en 1829. Ese mismo año se funda la Sociedad Económica de Amigos del País; junto a Fermín Toro, Montenegro y Colón, Vargas, se multiplica en esfuerzos; la ciencia está por afirmarse; la cultura está puesta bastante al lado, por la politización crónica que lo embarga todo. Entre los pocos nombres civiles que son citados a formar parte de la Sociedad, están el suyo, el de Vargas y los de José María Rojas, Domingo Navas Spínola, Tomás José Hernández Sanavria, Manuel F. Tovar y otros.

Extinguida la Sociedad en 1839, en 1842 se funda una asociación político-cultural de donde surgirá una revista de preocupación política doctrinaria, pero también con inquietudes literarias y culturales: El Liceo Venezolano. [205] Allí estaba la mano y la palabra de Cagigal junto con las de Toro y Vargas.

Si no bastase su condición de fundador de los estudios modernos de las Matemáticas Superiores, como una continuación de la cátedra que había sido fundada en la Universidad en 1826, y su desinterés y dedicación a la enseñanza científica, ya es Cagigal, Coronel de Ingenieros, un ejemplo de hombre que no hace lucro de su condición militar; que mantiene su vínculo inquebrantable de moralidad civilista, al lado de sus inseparables compañeros de angustias: Vargas y Toro.

Inmediatamente después de los duros momentos que debieron ser para estos hombres el derrocamiento de Vargas como Presidente, la actividad cultural de Cagigal abarca infinidad de campos, que Luis Correa resume así:

«Vencida la Revolución volvió la Academia a su estado normal, no sin que Cagigal diera una nueva demostración de su desinterés, renunciando en ese año nefasto al cobro de los 500 pesos con que contribuía el Gobierno al sostenimiento del instituto. Con redobladobrios tornaban a la palestra alumnos y profesores. La fama de Cagigal pasaba ya los límites nativos, como lo prueba el hecho de que escribiera, y enviara a West Point una memoria sobre integrales entre límites, tan apreciada en aquel gran centro del que recibió en cambio una colección de libros destinados por él al enriquecimiento de la recién fundada biblioteca de la Academia. Para sus tareas no había descanso. Los domingos y jueves daba una clase de Química Industrial; asistía a las sesiones de la Diputación Provincial, en cuyo seno se ocupó del trazado del camino de Aragua, y en general del problema de las vías de comunicación; leía un curso de Literatura en la Universidad; por dos veces ascendía a la silla del Avila, intocada después de Humboldt y Bonpland; pintaba a la acuarela; herborizaba en unión del Doctor Vargas y de Fermín Toro; apoyaba con calor la iniciativa del «Liceo Venezolano» para la formación de una biblioteca pública; se interesaba por los trabajos corográficos de Codazzi; traía y montaba en su casa una prensa litográfica; ensayaba, el primero entre nosotros, los procedimientos científicos de Daguerre; fundaba, en fin, el 9 de marzo de 1839, un semanario, el 'Correo de [206] Caracas', inolvidable en los archivos del periodismo venezolano por sus equilibradas tendencias innovadoras.»

Los estudios médicos que habían tenido en la colonia como ilustre fundador a don Lorenzo Campins y Ballester, mallorquín como Picornell, hallaron durante la organización de la república al modernizador e impulsor decidido: José María Vargas (1786-1854). Presidente de la República, de corta vida en el mando, víctima del caudillismo militar; Rector de la Universidad, a quien se encomienda la reorganización de la enseñanza superior, una vez consolidada la emancipación política. Con justicia se le conoce como «el sabio Vargas». Y era un hombre esencialmente justo hasta para combatir la intolerancia; su firmeza le permitió dar el primer vuelco hacia rumbos liberales a la universidad venezolana. «La Universidad rindió homenaje al Libertador; ella acababa de recibir de sus manos los bienes de los Conventos. Desde ese día marchaban juntos el Padre y el Maestro. Vargas emprende su labor de reformas. Su principal objetivo es solidificar la existencia económica de la Universidad, dándole recursos independientes. (...)

Resultado de los desvelos de Vargas fueron los estatutos de 1827, que rigieron hasta 1843, en que fueron sustituidos por otros redactados por el mismo Vargas como Presidente de la Dirección Nacional de Instrucción Pública. Entraron a la Universidad ciencias que allí no se cursaban: Anatomía, Cirugía, Obstetricia, Química, Botánica, Farmacia.»

Reforma, pues, la enseñanza y la profesión médica. Corre los riesgos y las vejaciones del prócer civil que comete la audacia de aceptar la Presidencia de la República, coto cerrado del militarismo. Lucha en el Parlamento y en la prensa; debe multiplicarse o dividirse en el quehacer cultural; esto le restó horas al que hubiera podido ser primer ideólogo de las ciencias venezolanas. Quedan en inventario su tratado de Anatomía, sus estudios clínicos, sus ideas políticas, su tentativa de [207] hacer el primer recuento histórico de la Medicina en Caracas.

Se ha llamado a este grupo de hombres fundadores científicos en lugar de pensadores porque, los motivos y contextos histórico-políticos expuestos al comienzo privaron a

Venezuela, durante los dos tercios iniciales del siglo XIX, de un verdadero conjunto de pensadores metódicos, tanto en el campo filosófico o social, como en el de las ciencias experimentales; primero debían crearse, establecerse al menos; luego vendrían la meditación y el balance; esa tarea debía quedar para la generación de los positivistas.

3.3.4. Los educadores.

El complemento práctico de esta labor fundadora de las ciencias modernas debía ser la fundación de centros de enseñanza a escala menor, pero nunca menos importante. En el fondo, políticos o historiadores, polemistas o científicos, todos debieron canalizar su necesidad de luchar contra la voracidad total de las contiendas políticas, en el desahogo del aula docente, universitaria o media. Muchos de ellos hicieron posible la tarea exitosa de Feliciano Montenegro y Colón (1781-1853) y su Colegio Independencia. El plantel vino a llenar un vacío, a forjar otra generación, a dar cabida a los pensadores más sólidos o a los maestros más brillantes, si bien hay que reconocer el carácter aristocrático de la educación, por el abandono de la instrucción pública cuya reforma y esparcimiento había venido siendo clamado desde la Colonia por Sanz, Rodríguez, Vargas, Cagigal, Roscio, Toro, etc.

En el Colegio Independencia impartieron docencia Fermín Toro, Juan Vicente González; éste continuaría la obra de Montenegro, en lo pedagógico, cuando fundó el Colegio «El Salvador del Mundo».

Montenegro y Colón fue, además, geógrafo e historiador. Participó en las labores de la Sociedad Económica [208] de Amigos del País. Fue luchador a quien la calumnia no perdonó en su momento. Anduvo por España y México (San Juan de Ulúa). Participó como precursor en las luchas por la Independencia de Cuba (1837). Antes de Codazzi, escribe un Compendio de Geografía. Abrió su Colegio el 18 de abril de 1836. Pero la infamia había puesto en su carácter la dosis corrosiva. Se volvió huraño. La consagración a la docencia fue el apostolado y también el pago a una inculpación que ahora no viene a cuento, aparte de que ha quedado ya plenamente esclarecida. Se enemistó con Vargas, González, Toro, Soubllette. Era irascible. La fecha exacta de su muerte quedó un poco en el misterio.

El difícil papel que le tocó en suerte como Comisionado de las Cortes de Cádiz, en el instante mismo de producirse la Independencia, ennegreció un tiempo su figura. Hoy se reivindica y reconoce en él a un gran innovador práctico de la enseñanza primaria y normal en Venezuela.

3.4. Balance y recapitulación.

Durante el período que va de 1830 a 1842, aproximadamente, se están echando las bases de una reforma cultural en el país. La educación primaria se extendía con una lentitud

alarmante, hasta llegar al decreto de 1870. El estado de las ciencias para la década del 40 «... está limitado a las medicinales y algunas especulativas, desconociéndose enteramente todas las que tienen por objeto el estudio de los diferentes reinos de la naturaleza y de sus fuerzas en general para sacar aplicaciones a los usos y goces de la vida. Por eso nuestras riquezas minerales y vegetales están por catarse; por eso los prodigios de la fuerza inanimada no se conocen en medio de tantos y tan poderosos agentes naturales; por eso, en fin, nuestras construcciones de hoy son peores que las de ahora un siglo, como si retrocediésemos en conocimientos de arquitectura y de construcción civil». [209]

Durante los años alternantes de las oligarquías, incluido el decenio monaguista, la situación varía muy poco en lo cultural. El encarnizamiento de las dos facciones enajena prácticamente todo el hacer no político. La lucha librada por la Sociedad de Amigos, por fundar la agricultura y el comercio sobre bases casi nuevas después de las guerras de independencia, es titánica pero en buena parte infructuosa. Apenas en 1842 se completan la primera Historia y la primera Geografía de Venezuela, obras de Baralt y Codazzi.

No bastaban entonces buenas y aisladas intenciones. Las herborizaciones llevadas adelante por Vargas, Cagigal y Toro, la correspondencia de Vargas con sabios de Europa, eran intentos mínimos. Aquel saber no se difunde. No hay expansión de conocimientos. En materia de educación y cultura populares, todavía la situación para 1866, cuatro años antes del decreto de Instrucción Pública, era desoladora. Hacía falta quien volviera a llamar la atención sobre este problema. Valentín Espinal quedó encomendado de aquella tarea, para trazar un panorama escalofriante.

Otros aspectos de la vida intelectual que habían llamado la atención de viajeros como Humboldt y Depons en la Colonia, actividades como la música y las bellas artes, desaparecida la generación de pintores heroicos de la Independencia, habían caído en un letargo enfermizo. No es casual aquél cuadro un tanto irónico trazado por un político profesional como Pedro José Rojas, cuando comenta las labores de una pequeña academia de pintura. [210]

Aún debían transcurrir años de mayores incidencias de sangre; era necesaria la sacudida temible de la guerra federal, donde se canalizó el hastío colectivo, para que el país entrara en una etapa de reconstitución intelectual, si no ética. [211]

4. La guerra federal y la idea de Federación.

Con un propósito más o menos sincero, los partidos Liberal y Conservador, aliados alrededor del General Julián Castro, en marzo de 1858, inhuman el largo proceso hegemónico de los hermanos Monagas. Es convocada una Convención en Valencia, donde la unidad efímera de los grupos políticos, tensa luna de miel, se deshace en discusión relativa al régimen, estatal que debía implantarse: federal o centralista. Se aprueba una constitución centro-federal. El descontento persiste. El Partido Liberal se escinde. Las oligarquías cambian de nombre y adoptan, o les son adjudicados varios mote. El grupo de

Gobierno se llamará Constitucional; lo llamarán Godo, Oligarca, Conservador, Central, Centralista, Colorado. El de la oposición -que empieza a ser agitacional, conspirativo, preparatorio de la insurgencia- será el Liberal, Federalista, Federal o Amarillo.

El concepto de Federación, que hasta entonces había servido para aludir a la simple forma del Estado, sufre un tremendo cambio «semántico», para dar paso a la insurrección popular.

Pocos meses después del derrocamiento de los Monagas, una fracción del Partido Liberal, descontenta, venía conspirando a la sombra, mientras la Constitución Centro-Federal era discutida y mientras el proceso de las elecciones se demoraba. Debelado el movimiento conspirativo, Julián Castro decreta la expulsión de varios cabecillas, quienes se refugian en Saint Thomas; entre ellos están Ezequiel Zamora, Antonio Leocadio Guzmán -máximo líder liberal- y Juan Crisóstomo Falcón. Con otros [212] compañeros, integran un Directorio. A poco tiempo invaden el país. El 20 de febrero de 1859, desde Coro, se eleva la consigna de Federación, suscrita por Ezequiel Zamora. Una guerra de cinco años esperaba a Venezuela.

El descontento popular venía manifestándose por la violencia desde tiempo antes. Las desigualdades sociales, vigentes y frustradas en su deseo de justicia desde la independencia, atenuada la esclavitud por el decreto de abolición de 1854, las diferencias económicas exacerbadas, todo unido a un desencanto general respecto a la ineficacia de los partidos tradicionales, más dados a dirimir bizantinamente cuestiones formales y jurídicas sin tocar las estructuras económicas, fueron el detonante de aquel estallido que, a poco tiempo debería inundar de sangre la mayor parte del territorio venezolano.

Zamora avanza desde Coro y logra aglutinar las guerrillas dispersas del Occidente; ocupa la zona llanera. Se levanta como caudillo de legítimo pensamiento popular, por su abnegación, por su decidido carácter dado a actuar más que a discutir. La proclama lacónica alterna con arengas enérgicas. Es la guerra y la liberación inmediata de los territorios, el reparto de la tierra; la conciencia forjada a base de persuasión directa sobre las antiguas ideas de igualdad y fraternidad que por fin llegan a adquirir sentido de acto en el pueblo. Los derechos del hombre ahora se imponen por vía práctica y no se discuten. La mayoría sigue siendo analfabeta, pero actúa por sí y no delega su mandato arrasador en representantes suyos auto-elegidos. El temor -cierto o falso- de un proclamado regreso a la esclavitud, con el derrocamiento de los Monagas, es el mejor argumento para reclutar huestes. Los incendios de ciudades y aldeas son el método persuasivo de ambos ejércitos, el constitucional o el federal; no hay diferencias. Más que ideólogos, [213] la Guerra Federal tiene difusores juglarescos y belicosos que alimentan el fuego con discursos inspirados en los viejos y archivados textos de la Revolución Francesa. Entre ellos destaca el perfil aventurero de un médico empírico, que ha peleado en México (¿durante la Reforma de 1857?) y en Colombia. Insurge en Barinas, incendia San Fernando, es ratificado jefe de Puerto Nutrias por Zamora, quien indignado por la violencia de hechos y el carácter sanguinario, no siempre honesto, ordena detenerlo; se escapa y termina perdiéndose vía a Europa. Es nada menos que Carlos Henrique Morton de Keratry.

Junto a Zamora estarán combatiendo algunos viejos líderes e intelectuales del liberalismo, uno de ellos, de quien se habló antes, verdadero ideólogo federalista, de los pocos que, apagado el fuego de la guerra sigue sustentando el carácter progresista de las insurrecciones y termina consumiendo la vida en la cárcel dentro de la miseria más absoluta: Ildefonso Riera Aguinagalde. Otros, ex-parlamentarios federalistas de la Convención de Valencia, defienden sus argumentos con balas: Estanislao Rondón.

El ambiente agitacional había sido preparado, además, por los periódicos liberales que exaltaban al pueblo e, incluso, educaban a su máximo caudillo: Ezequiel Zamora. [214]

Zamora es asesinado. Dudoso misterio el que encerró este crimen. Juan Crisóstomo Falcón se erige heredero indiscutible de la conducción del movimiento, para desviarlo, pactar en la hacienda de Coche y dar camino libre a un nuevo ciclo de dictaduras y frustraciones populares.

La que hubiera sido Revolución Federal, queda restringida al simple valor de otra guerra civil; se convierte así en uno de los temas arduamente discutidos entre historiadores y políticos de los años siguientes; será materia para muchos de los análisis e interpretaciones de los positivistas. César Zumeta, años más tarde, enjuicia el fenómeno, así:

«Porque si bien la Federación victoriosa fue el triunfo definitivo de la masa, y transformó radicalmente la sociedad venezolana, tan profunda modificación del medio no produjo, a más de la romántica declaración de los derechos del hombre, hecha en la Constitución, cambio fundamental alguno en el modo de ser político. El 'pueblo' era el soberano, pero como ese pueblo no existía en el sentido cívico, hubo que gobernar por él, y aun cuando altos ideales fueron proclamados, la Federación resultó, como era fatal que resultara, una mentira inicua.»

Lo cierto es que Revolución frustrada o guerra civil frenada con la Constitución de 1864, después del pacto de Coche, el hecho insurreccional divide la historia de nuestro siglo XIX en dos grandes sectores de lucha; las oligarquías reciben un serio escarmiento para reaparecer disimuladas en la autocracia guzmancista. El pueblo vive un período de aspiraciones y desencantos donde se afirman nuevas esperanzas y se explican nuevos estallidos [215] de insurrecciones, para llenar la historia de los descontentos y las indignaciones colectivas hasta hoy.

Entendido el proceso de aquella guerra en una forma de contenido intuitivamente revolucionario o de guerra civil, en torno a sus incidencias la historiografía venezolana alcanza también una línea divisoria. Luis Level de Goda, combatiente de aquella gesta, será uno de los últimos historiadores militares del país. Marca la antesala de una nueva interpretación de nuestro proceso nacional. Luego de cortos ciclos presidenciales se impondrá la autocracia de Antonio Guzmán Blanco. Con ella, adviene el despotismo ilustrado. En sus ejecutorias, el nacimiento de una cultura moderna basamentada fuertemente en la ideología y la realidad francesa. El más importante de todos estos actos de modernidad es la aparición del Positivismo y del Evolucionismo, como puntos de arranque para una revisión a fondo de nuestro devenir histórico y para un nuevo golpe de timón al desarrollo de las ciencias experimentales en Venezuela. La instrucción pública,

gratuita y obligatoria, será al fin realidad -al menos en el decreto- desde 1870. La lucha contra los apetitos terrenales del clero sufrirá uno de los embates más duros: la expulsión de los jesuitas decretada por Guzmán en 1876. Tal vez aquel pensamiento de un pecador arrepentido que se encarna en El triunfo de la libertad sobre el despotismo, escrito y publicado por Roscio en Filadelfia, adoptado como- influencia fundamental de su formación por Benito Juárez, había regresado convertido en Leyes de Reforma, desde México, para alimentar nuevas medidas. Quede la indagación para otro sitio.

Resta agregar que si la Guerra Federal no aportó pensadores que sustentaran en argumentos posteriores la justeza de su estallido, al menos fue materia abundante para que se continuara hablando de ella y tomándose como punto de referencia para analizar la realidad histórica del país desde un ángulo de mira sociológico, en el que ya no sería posible nunca más ignorar que más allá de las constituciones perfectas, de las fuerzas ciudadanas representadas en los Congresos, existía también el pueblo venezolano como verdad señaladora y amenazante. [216]

5. Evolucionismo y Positivismo.

5.1. El Positivismo venezolano, un preterido.

Tiene razón el maestro Leopoldo Zea cuando afirma que después de la Escolástica, no hubo en Hispanoamérica, corriente filosófica de más dilatada y penetrante influencia que el positivismo. En Venezuela, por la carencia de una Historia de las ideas, y mientras no se escriba, seguirán tejiéndose conjeturas y detracciones sobre muchos problemas de nuestro pensamiento y, de manera especial, respecto al Positivismo, gran marginado en las Antologías e Historias del pensamiento continentales. [217] Sin embargo, es de hacer notar que fue justamente Venezuela, el país donde primero se encendió la chispa ideológica de estos movimientos capaces de proclamar la emancipación mental del hispanoamericano.

Si se resumen las estupendas aportaciones del Dr. Zea, sobre el desarrollo histórico del Positivismo hispanoamericano se notará cómo es México, en las enseñanzas de Gabino Barreda, el primer país donde se implantan ideas de Comte y Spencer, hacia 1867, luego en Chile con Lastarria (1868), después en Argentina (1870), con las lecciones de Sarmiento en la Escuela Normal de Paraná; después, en Uruguay, bajo forma de una renovación pedagógica, José Pedro Varela empieza a agitar el ambiente con las nuevas ideas, híbridas entre racionalismo y positivismo, a partir de 1875-1877; aunque no sea hasta 1890, cuando se oficialice el ideario de Spencer en la Universidad uruguaya. Y para Bolivia, deberá esperarse hasta 1880; más aún en el Perú, casi en isocronía con la afirmación dariana del Modernismo (1888); en Cuba, a partir del 80, trata de imponerse con Varona, aunque su arraigo sea poco profundo en los momentos de las luchas emancipadoras tardías.

Además del problema cronológico, en relación a nuestro Positivismo, se le ha querido negar importancia, por [218] parte de autores, tanto venezolanos como hispanoamericanos.

Voy a tratar de establecer algunas líneas de demarcación, sobre un recuento de estudios y esquemas ya existentes. Base para una futura ampliación del tema.

5.2. Las condiciones previas y las exageraciones,

Se afirmó antes que la Revolución Federal dividía la historia venezolana del siglo XIX, en una simetría de posiciones. La afirmación, de Carrera Damas, es no sólo exacta y ajustada, sino muy honda en sus implicaciones.

En primer lugar, las luchas de liberales y conservadores, que centran su polémica alrededor de las formas del Estado, para culminar en la Convención de Valencia (1858), sufren una de las más agrias censuras, cuando Ezequiel Zamora, en su proclama de Coro, desconoce el esfuerzo baldío de las disensiones y pide regresar al ideario federal e igualitario de la Constitución de 1811. [219]

La historia militar y política, declina con Level de Goda y González Guinán. La sustituye un criterio más amplio: el de las Ciencias Sociales y Naturales, para escribir la Historia Social o institucional, bajo una clara definición filosófica y no seguir preguntándonos en abstracto qué somos, sino cómo actuamos y dónde están las raíces sociológicas de nuestro comportamiento. Esos son los puntos fronteros de una etapa que se cierra en la década del 60, con escasas prolongaciones, cuando mueren González, Bello, Toro, sobrevive Acosta y se abren los primeros itinerarios de un pensamiento científico moderno.

Vargas había dado el vuelco definitivo a la universidad venezolana, para ponerla al día en pensamiento científico y filosófico. Las pugnas de liberales y conservadores inciden en la vida académica para excitarla y crear el campo apto a la siembra de ideas.

Aquel foso ensangrentado de la República Federal deja pues, abierto un camino para nuevos transeúntes. Y así ocurre que, en el mismo año en que Venezuela impone la explosión popular con las armas de la guerra federal, Europa se sacude en lo profundo de sus concepciones cuando aparece *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Era 1859 y Carlos Darwin publicaba su obra famosa.

Años antes, Augusto Comte había sentado las bases de la Sociología Moderna; su *Cours de Philosophie Positive*, se publica entre 1830 y 1842; el *Catechisme Positiviste*, en 1852; el *Systeme Politique Positive*, en 1854.

En 1861, llegaba a La Guaira un viajero alemán, Doctor en Filosofía de la Universidad de Leipzig. En 1863, ingresa en la Universidad para dictar, primero, una cátedra de Alemán y, en seguida, abrir otra de Historia Natural. Era Adolfo Ernst (1832-1899). Desde entonces, no se daría tregua ni una hora en su trabajo de maestro y estudioso, Fundará la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales (1867), divulgará las ideas de Darwin -con quien

mantiene cordial correspondencia- en la concurrida clase de Historia Natural, o en las páginas de El Federalista y, después en la revista Vargasia, órgano de, la Sociedad (1868).

Gil Fortoul y otros discípulos, recordarán después aquellas enseñanzas como el primer hito de las ciencias contemporáneas en Venezuela.

Antecedentes a veces exagerados, se habían fijado y se repetían al cansancio, en relación a presuntas ideas positivistas de otros autores venezolanos, antes de la llegada de Ernst; Marius André, estima a Bolívar como un positivista avant la lettre. Bello había sido amigo personal de Stuart Mill, en Londres. Juan Vicente González era el primero en nombrar y comentar -biográficamente a Ernesto Renán, en 1865. Simón Rodríguez había sido, fuera de Venezuela, un Saint-simoniano, según algunos de sus biógrafos. Fermín Toro ejercitaba el pensamiento socialista utópico en Venezuela y creaba así, como Echeverría en Argentina, los hilos transicionales hacia el Positivismo.

Pero lo cierto es que, el estudio de Darwin, primero, con Ernst, en la secuencia fijada ya; y casi de inmediato Rafael Villavicencio (1837-1920), en una cátedra de Filosofía de la Historia, serían los cimientos reales de una doctrina nueva, consciente y basada en textos de los grandes pensadores europeos; Comte, primero, luego su discípulo Littré, más tarde Spencer.

Sobre Rafael Villavicencio, es importante aclarar cómo, si su resumen ideológico es cuajado en libro para 1912, y sus vacilaciones filosóficas lo llevaron a veces a merodear campos dudosamente científicos, cuando era un joven profesor de apenas 29 años, sacudía a los estudiantes [221] de la Universidad Central, con un discurso pronunciado en el acto de repartición de premios, el día 8 de diciembre de 1866; obsérvese que la Oración Cívica de Gabino Barreda, texto iniciador -según Zea- del Positivismo en México, es de 16 de setiembre de 1867.

En su discurso, Villavicencio se dirigía especialmente a la juventud. Y luego directamente a confrontar ideologías; unas, las refutadas, que sirvieron de fuente a los ideólogos de la Emancipación y la República; otras, contradictorias, o encontradas a veces en sus argumentaciones, que sentaban la base del pensamiento nuevo en Europa. Cito textualmente:

«Hay entre los modernos una numerosa falange que en diversos escritos sostiene el mismo pensamiento, Rousseau, Benjamín Constant, Montlosier, Belart, Marchangi, el barón de Chateaubriand y varios otros. Una falsa noción de la propiedad territorial ha sido causa de que muchos economistas creyesen necesaria la injusticia. La ley de Ricardo sobre la renta conduciría a la desigualdad progresiva de los hombres; la de Malthus, sobre la población, los llevaría inevitablemente a la miseria; la de Tocqueville sobre la herencia produciría la esterilización de las tierras, y las cuatro empujarían de consumo a la humanidad al triste camino del mal, mal irremediable a que se vería condenada la especie humana.

Protesto, señores, con todas mis fuerzas, contra tan ruidosa teoría, y lo hago en nombre de la imponente autoridad de la razón y de los hechos; y no dejarán de concurrir a

sostenerme en mi protesta los hombres de verdadera ciencia, Dunoyer, Cobden, Bastiat, Augusto Comte, Littré, etc.»

Sigue el discurso con un análisis crítico de la Metafísica, para entrar de lleno, luego, a la clasificación de las Ciencias, según Comte y, particularmente a resaltar el papel de la Sociología dentro de las ideas comtianas, alude a la ley de los tres estados, insiste en la idea de progreso, refuta las ideas de Rousseau y Raynal sobre [222] los hombres en estado primitivo. Más adelante, enfatiza las ideas de orden y progreso.

Dos años después, Villavicencio era invitado nuevamente, el 8 de enero de 1869, a pronunciar el discurso en una celebración similar a la memorable de 1866. Ahora llama la atención, directamente, hacia el estudio de las ciencias positivas, «como agentes y términos que son de la gran renovación intelectual y material que se realiza hoy en el mundo, constituye la verdadera necesidad de la época actual (...). Por cierto, curiosamente en una nota al pie, Rafael Villavicencio habla del discurso pronunciado por Teófilo Rodríguez, el año anterior, donde se plantea ya la urgencia de una reforma de los estudios universitarios, para adaptarlos a las nuevas ideas de las ciencias positivistas. Villavicencio se muestra insistente partidario de esta reforma, que apenas deberá intentarse el año siguiente, con el Decreto de Instrucción Pública, gratuita y obligatoria.

El segundo discurso analiza el desarrollo de las ciencias apoyado ahora en la idea de que «No está en las facultades del hombre el detener el curso irresistible de las transformaciones, ni arrancar los cuerpos a las corrientes perpetuas de la circulación». Para concluir de nuevo en una discusión objetiva sobre las tentativas de elevar la historia al rango de ciencia, que finalizan en la obra de Comte, seguida por Littré. Amplía, además, la ley de los tres estados en el aspecto teórico general. Pero no escapa en la disquisición, una crítica profunda al socialismo [223] tradicional, que considera retrógrado, para analizar una de las bases de un nuevo orden social.

Aquellos dos maestros, Ernst y Villavicencio formarían un grueso número de discípulos, no sólo alrededor del aula universitaria, sino en la creación de institutos y sociedades científicas, que comienzan a intentarse según el mismo Villavicencio, a partir de 1862. Esas asociaciones se opondrían más tarde a las Academias, que como un contrapeso necesario se fundarían dentro de la autocracia de Guzmán Blanco. Las más dignas de mención, por la calidad de sus integrantes y por la obra posterior que ellos realizarían, son: La Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales, establecida definitivamente en 1867, pero cuyos primeros pasos, como se ha visto provenían de 1862-1863. Luego, el Instituto Venezolano de Ciencias Sociales, que data de 1877 y, finalmente, la Sociedad de Amigos del Saber, creada entre los discípulos, en 1882, para difundir polémicamente el pensamiento evolucionista y positivista.

A los nombres de Ernst y Villavicencio, deberán agregarse los de Vicente Marcano y Teófilo Rodríguez, entre los fundadores o maestros. Luis Beltrán Guerrero incluye también a don Arístides Rojas, que Lisandro Alvarado califica como «profesor sin cátedra».

Con alumnos directos de los profesores Ernst y Villavicencio, se integra la segunda generación positivista, entre quienes destacan: Luis Razetti (1862-1932); partidario a

ultranza del evolucionismo, en cuya defensa polemiza en forma encendida; David Lobo (1861-1924), Guillermo Delgado Palacios (1867-1931), José Gil Fortoul (1861-1943), filósofo de la historia y autor de la más moderna Historia de Venezuela hasta hoy; Nicomedes [224] Zuloaga (1860-1933), Lisandro Alvarado (1858-1931), Alfredo Jalin. (1867-1940), y Manuel Revenga (1858-1926). Son adherentes al positivismo, sin que lo hayan recibido al amparo de los muros de la Universidad, Luis López Méndez (1863-1891), César Zumeta (1860-1955) y Manuel Vicente Romerogarcía (1865-1917).

La tercera promoción, la integrarán los nombres de Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), cuya aguda interpretación del caudillismo, desde un punto de vista sociológico, desemboca en la macabramente célebre tesis del «gendarme necesario». Pedro Manuel Arcaya (1874-1958), José Ladislao Andara (1876-1922), Elías Toro (1871-1918), Ángel César Rivas (1870-1930), Julio César Salas (1870-1933) y Samuel Darío Maldonado (1870-1925).

Todos dejarán obra más o menos importante, todos se trabarán en polémicas por la defensa de aquellos principios; ellos cubren el pensamiento venezolano hasta la primera guerra mundial; el Positivismo se imbricará con el Modernismo y, juntos, llegarán a influir poderosamente en el gobierno de Juan Vicente Gómez, cuyo primitivismo e incultura no fue obstáculo para que el Positivismo fuera una especie de Filosofía en el Poder. Hubo hasta intentos de fundar un partido con aquel contenido ideológico.

Sus proyecciones van incluso más allá todavía; escritores como Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Rómulo Gallegos, recibirán aún los reflejos del Positivismo dentro de su expresión literaria naturalista.

Las luchas del clero contra aquellas ideas, dejan un aporte y un testimonio de las encendidas controversias. Las coincidencias con el liberalismo no habrían de ser absolutas. La pureza rotunda del ideario no podía mantenerse; pero aún así, el Positivismo y el Evolucionismo son los dos puntos miliares de las ciencias y la Historiografía modernas, hasta que una nueva generación, armada de nuevas ideologías, se enfrente en forma insurgente a la hora en que los positivistas y modernistas se entreguen a la sustentación de la más feroz y longeva dictadura venezolana en pleno siglo XX: la era de Juan Vicente Gómez. [225]

6. El siglo XX: la Venezuela mito y la Venezuela real.

En una síntesis muy rápida puede decirse que Venezuela despidió al siglo pasado en medio de un retraso, no solamente cronológico, sino económico y político. Las luchas emancipadoras, el período de polémicas arduas que intentan inútilmente una organización republicana dentro de la democracia centro-federal, de 1830 a 1858; los estallidos insurreccionales de la Revolución Federal y su secuela posterior de conspiraciones, motines, cualquier nombre en qué enmascararse el caudillismo, nada pudieron; Venezuela llega a nuestro siglo, cargada de presagios dolorosos, de desencantos escritos muchas

veces, especialmente entre los modernistas que sobreviven junto al Positivismo. La filosofía del progreso y el orden, tan proclamada desde 1866, tampoco hace variar las cosas. La autocracia guzmancista nada logra en el fondo, como no sea una ampliación del radio educativo, con el decreto de instrucción pública y un afrancesamiento con apariencias de despotismo ilustrado, cuyo alcance pudiera resumirse más en valores formales, o en la fundación de la ciencia y la historiografía modernas, gracias a las libertades que pudieron mantenerse, en una buena parte. Pero la estructura económica seguía mostrando un país esencial y predominantemente agrícola-pastoril. El desprestigio de los heroísmos caudillescos, fue sustituido por el heroísmo de las inteligencias despilfarradas, cuyos aportes no se produjeron gracias a las condiciones imperantes sino a pesar de ellas. Picón Salas vio con meridiana angustia este problema. La generación modernista [226] será, por eso, una generación del desencanto, el pesimismo y la evasión como formas de supervivencia intelectual. El dar la espalda a nuestra realidad, con que se acusó a aquellos hombres, fue cierta a medias, porque esa misma indiferencia frente al caudillismo entronizado y cerril, era también una sorda y trágica rebeldía: la rebelión del silencio.

Castro inicia en Venezuela una era de orgías políticas, en un fondo nacionalista y una reinaugurada persecución contra la inteligencia. Gómez pareció a algunos de los nuevos escritores y pensadores (los de la revista *La Alborada* 1909, positivistas de oídas, naturalistas por convicción estética, reformistas de pura imaginación), una especie de salida airosa a la barbarie y dejaron entronizar una figura ingenua, que ellos creyeron manejable con facilidad. La historia hubo de mostrar cómo la ingenuidad estuvo en los crédulos hombres de ideas que lo mal-juzgaron. El error costó al país 27 años de dictadura.

Con Gómez se abre en Venezuela una nueva era, la que puede llamarse con exactitud contemporánea, ingresó al siglo XX. Es el período de tránsito hacia la economía predominantemente minera, cuya expansión terminaría por constituir la Venezuela-mito, la del «suelo rico y la gente pobre». El analfabetismo campeaba aún en 1940, cuando se tecnifica la primera enseñanza con la fundación de la Escuela Experimental Venezuela y la readaptación de la Ley educacional. El petróleo cedido a los monopolios extranjeros con irresponsabilidad admirable -por su descaro- terminan por mostrar ante los demás países, un neorriquismo de fachada que oculta [227] una enorme tragedia: el subdesarrollo, como industria mayor; la super-explotación, como verdad doliente.

Gómez comienza a estrangular aquellas libertades ideológicas que habían logrado mantenerse furtivamente. Los filósofos del orden y el progreso comtianos, serán los ministros de gabinete, los directores de la prensa oficial. Con la oficialización del Positivismo, tendrá que forzarse una reacción por dos caminos, cuya peripecia llega hasta hoy. Una oposición tímida, idealista, de buenas intenciones, con signo más estético que político, trata de volver a las propias raíces nacionales. Es el Círculo de Bellas Artes, donde la influencia de Bergson es notoria. La otra, es la ideología encarcelada, leída y escrita a ratos, de contrabando, en las ergástulas. La que llega en la *Revista de Occidente*, en *La Gaceta Literaria*, desde Madrid, en las novelas de Henri Barbusse, en las prédicas de un trashumante agitador y líder que conoció de las cárceles panameñas, entre otras. Un «adelantado», que llega a enseñar marxismo entre los presos, y alternar sus enseñanzas con poemas social-revolucionarios: José Pío Tamayo. No está exenta la forja de una nueva visión del pensamiento, de las influencias pragmáticas y utilitarias, re-importadas de

Estados Unidos. El proceso se cuaja en un movimiento intelectual, sustancialmente integrado por estudiantes de la Universidad, desamparados ahora por los maestros, positivistas inclinados ante el César. La insurgencia no espera. La acción popular vuelve a aparecer, en desventaja, desarmada de fusiles, armada de discursos y poemas o caricaturas. El año 1927 se funda una revista que servirá como órgano de la Federación de Estudiantes: La Universidad. Allí estrenan un aprendizaje jurídico, Jovito Villalba y Rómulo Betancourt. En 1928, el 12 de febrero, bajo pretexto de conmemorar aquella batalla de La Victoria, de 1814, donde el estudiantado universitario jugó papel decisivo para poner efímera barrera de sangre a las embestidas de José Tomás Boves, aglutina fuerzas. Se hablará de la Generación de 1928. Unidad amorfa, ideología heterogénea, [228] lectores de marxismo, más que marxistas. No surgirá un Mariátegui, capaz de interpretar la realidad venezolana con nuevos métodos y concepciones, para oponerla como mentís a la tesis oficializada del gendarme necesario. Pero mal que bien, nació de aquella gesta de estudiantes y agitadores encarcelados, el nuevo ensayo y los nuevos líderes políticos que irán a disputarse las candidaturas presidenciales, o la lucha por el poder hasta hoy. Las distintas vertientes y diferencias aparecerán a la caída del dictador, después de 1936. De ahí en adelante irán alternando, progresivamente, partidos políticos que son escisiones de la Federación de Estudiantes y de las posteriores organizaciones. Al esquema no se escapa el socialcristianismo que, con antecedentes remotos en un estudioso de la Historia y la Filosofía universitaria venezolana, Caracciolo Parra León, lector temprano de Chardin, irá fortaleciéndose en otros dirigentes más jóvenes para llegar al poder en estos días.

Los lectores de marxismo se irán multiplicando y dividiendo al infinito, para dar paso a los distintos matices y sub-matices del pensamiento de la izquierda contemporánea. El policlasismo político sirve de piedra sustentadora a una demagogia con poca raíz ideológica.

Hoy la pregunta que se cierne como reto es si se plantea la fase de sustitución de la generación del 28, que llega al poder en 1940. Con Medina, se repite hasta 1945, especialmente en la labor ideológica representada por Arturo Uslar Pietri; conspira con Pérez Jiménez en 1945 en la figura de Rómulo Betancourt, restaura el sufragio universal ese mismo año para elegir presidente a Rómulo Gallegos, generacionalmente anterior; es perseguida con saña por Pérez Jiménez hasta 1958; cuando regresa al poder, elige a Betancourt para la presidencia, luego a Raúl Leoni (ex-presidente de la Federación de Estudiantes [229] de Venezuela en 1928), y actualmente está atrincherada en el Parlamento y conducida a la oposición democrática por el socialcristianismo.

De 1936 a 1945, se abre un compás de transiciones. La perplejidad momentánea, ocasionada por el cambio radical en la sustentación económica, de la Venezuela agraria-pastoril a la Venezuela minera y monoprodutora. Un grupo nutrido de pensadores se encara con angustia a buscar motivaciones del fenómeno. Se revisa el esquema positivista. Se presenta con alarma una denuncia nacionalista, primero asordada, progresivamente intensificada hasta el alarido. Estos escritores, con puntos de vista encontrados y disímiles, dejan en sus ensayos y obras históricas el testimonio de su advertencia. Son ideólogos de la burguesía, aunque algunos lo nieguen con rubor y otros lo proclamen sin aspavientos. Son Caracciolo Parra Pérez, Augusto Mijares, Enrique Bernardo Núñez, Mariano Picón Salas,

Ramón Díaz Sánchez, Mario Briceño Iragorry, Arturo Uslar Pietri, Joaquín Gabaldón Márquez, Augusto Márquez Cañizales entre los de mayor relieve y proyección.

En 1948, una nueva dictadura se impone en el país, con el derrocamiento de otra efímera presidencia civil: la de Rómulo Gallegos. Los viejos líderes del 28, salvo algunos dirigentes socialcristianos, que harán oposición tímida, deberán salir del país, ir al exilio; otros, plegados a las nuevas circunstancias políticas, tratarán de revivir el cadáver del positivismo y exhumar las tesis de gendarme necesario de Vallenilla Lanz, bajo una mascarada [230] ideológica sin ninguna consistencia: el nuevo ideal nacional.

Junto a los líderes que se marchan, queda en la resistencia clandestina, o en la cárcel, o fuera del país también, una generación de jóvenes cuyo pensamiento será conocido después de 1958, al finalizar la dictadura, o bien será publicado en el exterior, cuando no en revistas de furtiva circulación interna. Esos nuevos nombres encontraron guía en algunas figuras anteriores. Los maestros serán Mario Briceño Iragorry, cuyo pensamiento se vigoriza desde 1952, con una seria revisión autocrítica de su arcaísmo histórico, para cristalizar en libros que serán breviarios de nacionalismo entre jóvenes: Mensaje sin destino, Alegría de la Tierra, Introducción y defensa de nuestra Historia. Otros: Miguel Acosta Saignes, con quien los estudios de Etnología se fortalecen; Picón Salas, cuya conducta posterior empañaría su hoja de maestro y de árbitro intelectual; siguen Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez, Salvador de la Plaza, verdadero ideólogo marxista, que logra permanecer difundiendo ideas con una silenciosa librería, para aportar después del 58, lo más jugoso de sus conocimientos económicos. Eduardo Arcila Farías, indiscutible maestro de la Historia Económica en Venezuela. Domingo Felipe Maza Zavala, economista de gran solvencia y penetración; y Humberto Cuenca, que incursiona en la crítica literaria, el derecho y el pensamiento universitario; Rodolfo Quintero, preocupado por los problemas sociales del subdesarrollo. [231]

Los discípulos, algunos formados en México u otros países de Europa e Hispanoamérica, durante el exilio, otros, abnegados luchadores de la resistencia, abrirán un círculo que se caracteriza por su franqueza iconoclasta, por la seriedad documental, por la acendrada fundamentación doctrinaria: Federico Brito Figueroa, Germán Carrera Damas, Ramón Losada Aldana, Héctor Malavé Mata, Héctor Silva Michelena, Armando Córdova, Orlando Araujo, Domingo Alberto Rangel. Germán Carrera Damas, el revisor crítico más acucioso y severo de la Historiografía nacional, punto de partida para una nueva visión de nuestro destino en desarrollo; y recientemente, con la obra El culto a Bolívar, realiza uno de los más serios esfuerzos por desmitificar la figura del hombre-pensador, frente a la petrificación del guerrero.

Fuera de los grupos anteriores, dada su formación predominantemente europea y particularmente española, con huellas de Ortega, Guillermo Morón debe ser citado como un meditador, de prosa brillante, con preocupaciones originales -especialmente en la indagación de la moral política en Venezuela-, controvertido, desconcertante y, a veces, contradictorio. Es quien más ha aventurado en trazar la historia de la Venezuela contemporánea.

Una preocupación común por desentrañar los factores verdaderos del subdesarrollo, una aplicación seria de la metodología marxista a la interpretación de la realidad venezolana, con carácter de investigación más que de agitación demagógica, nace en la obra colectiva escrita por maestros -algunos de ellos- y discípulos.

Justo es destacar la importancia, como intentona, que tuvo el libro *Hacia la democracia*, de Carlos Irazábal, primer paso en el sentido de interpretación nueva de nuestra realidad.

Quedó fuera la vertiente del pensamiento especulativo en Venezuela que, en verdad, ha contado hasta ahora, con muy escasos nombres. Apenas pudiera mencionarse a Gabriel Espinoza, antes de que se iniciara el proceso que voy a enunciar. [232]

Después de la Guerra Civil Española, con la diáspora dramática que ella produce y cuya diseminación puede hoy seguirse en toda América, en Venezuela comienza el estudio sistemático de la Filosofía Contemporánea. Mariano Picón Salas funda la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Entre los profesores hubo de encontrarse con una valiosa aportación de aquellos republicanos, doctos y bien dispuestos al magisterio: Eugenio Imaz, Manuel Granell, Juan David García Bacca, cuya lección prosigue hasta hoy. Los discípulos, exiguos en número, dejan pruebas ya de su enorme posibilidad como pensadores o investigadores solventes: Juan Antonio Nuño Montes, Ernesto Mayz Vallenilla -el que ha trascendido más, continentalmente hasta ahora-, Antonio Pasquali, Pedro Duno, José Rafael Núñez Tenorio. Formado en Europa José Manuel Briceño Guerrero alcanza lugar distinguido con su libro *América Latina y el mundo*.

El pensamiento y la historia de las ideas pedagógicas en Venezuela, han tenido también cultores contemporáneos, [233] en Virgilio Tosta, José Rafael Marrero, Alexis Márquez Rodríguez, J. F. Reyes Baena, Gustavo Adolfo Ruiz, Miguel Ángel Mudarra, Luis Beltrán Prieto Figueroa.

El pensamiento científico, menos sustantivo aún que el filosófico especulativo, apenas si halla representación contemporánea, pese a que ha habido también maestros indiscutibles como Augusto Pi Sunyer, Enrique Tejera, Arnaldo Gabaldón, Pastor Oropeza, Félix Pifano y un eminente historiador de la Medicina en Venezuela: el Dr. Ricardo Archila. Recientemente Francisco de Venanzi ha decidido publicar sus reflexiones en este campo.

Pudiera concluirse este esquema sentando el balance siguiente:

1. Venezuela ingresa a la par de otros países de Hispanoamérica, dentro del ciclo de reacción antiescolástica, en su época colonial.

2. Dispone de un conjunto de ideólogos que permiten cristalizar en acción el ideal de independencia política.

3. Pese a la pérdida de muchas inteligencias en la polémica de la prensa periódica, en la rencilla momentánea, en las cuestiones formales del Estado, cuenta con una nutrida generación de pensadores que, si no vieron estabilizada la República, al menos clamaron con honradez y plantearon con sinceridad los problemas que aquejaban a la nación, a veces

presentaron soluciones o advirtieron riesgos, cuya profecía doliente hubo de ser padecida hasta ahora.

4. Aún con la agitada vida de golpes y contragolpes, de conspiraciones, sublevaciones y sediciones, donde no era posible eludir la responsabilidad del acto bélico, Venezuela logró contar con una excelente promoción de pensadores, de inteligencias que a veces se despilfarraron o perdieron por caminos no siempre dirigidos a la solución de nuestras crisis, pero que constituyeron un patrimonio [234] insoslayable dentro del contexto hispanoamericano. De todo el proceso, es digna de destacar la importancia de la generación positivista.

5. El siglo XX, aun con sus retorcimientos dictatoriales, indicadores de una estabilidad lograda a fuerzas en los últimos años, tiene también pensadores dignos de figurar en su mayor parte hasta hoy -factor que pudiera explicar en buena parte la violencia de nuestra historia política. El subdesarrollo y el mito de país opulento, han signado dramáticamente la obra de nuestros pensadores, en quienes el predominio de la angustia política es notorio.

6. Queda por cubrir un gran vacío en este esquema: las ideas estéticas. De escuálida fronda, ellas se involucran, la mayor parte de las veces, en la crítica literaria o artística; allí, en su momento, cuando el relieve lo indique, se apuntarán.

7. El humanismo, entendido como un campo de gran apertura de honda curva abarcadora, encuentra representantes en muchos de los nombres citados antes: Bello, José Luis Ramos, Cecilio Acosta; y en nuestros tiempos: Uslar Pietri, Picón Salas, Luis Beltrán Guerrero, Augusto Mijares. [235]

Bibliografía general citada

ACOSTA, Cecilio. - Cecilio Acosta. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República. (Col. Pensamiento Político Venezolano del siglo XIX. Textos para su estudio, vol. 9), 1961.

-, Cecilio Acosta. Caracas, Ac. Nacional de la Historia. (Col. Clásicos Venezolanos, vol. 3), 1963. (Estudio Preliminar de Óscar Sambrano Urdaneta.)

AGUDO FREITES, Raúl. - Pío Tamayo y la vanguardia. Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela (Col. Temas), 1969.

ALVARADO, Lisandro. - Historia de la revolución federal en Venezuela. En: Obras Completas. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, vol. V, 1957.

ANTOLÍNEZ, Gilberto. - Hacia el indio y su mundo. Caracas, Edics. del Maestro, 1946.

ARAUJO, Orlando. - Venezuela violenta. Caracas, Edics. de la Librería Suma, 1969.

ARCAYA, Pedro Manuel. - «Federación y democracia en Venezuela». En: La doctrina positivista. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República. (Col. Pensamiento Político Venezolano del siglo XIX, vol. 13), 1961; t. I, pp. 520-538.

ARCILA FARÍAS, Eduardo. - (V. Morazzani de Pérez Enciso, Gisela... Prólogo de...).

ARDAO, Arturo. - «El supuesto positivismo de Bolívar». En: Actas y ponencias de la Mesa Redonda sobre el movimiento emancipador de Hispanoamérica. Caracas, Ac. Nacional de la Historia (Edics. del Sesquicentenario de la Independencia), 1961; vol. IV, pp. 149-180. [236]

ARMELLADA, Cesáreo de. - Taurón Pantón. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca Venezolana de Cultura), 1964.

BARRAL, Basilio M. - Guarao-a-Ribu. Caracas, Universidad Católica «Andrés Bello», 1969.

BATLLORI, Miguel. - El abate Viscardo. Caracas, Edics. del Comité de Orígenes de la Emancipación. (Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Comisión de Historia), Publicación N° 10; 1953.

BELLO, Andrés. - Filosofía del entendimiento. México, Fondo de Cultura Económica, 1948. Pról. de José Gaos.

-, Obras Completas. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1952-1957.

BLANCO, Andrés Eloy. - Vargas, el albacea de la angustia. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación. (Biblioteca Popular Venezolana N° 24), 1947.

BRICEÑO IRAGORRY, Mario. - Tapices de historia patria. Bogotá, Iqueima, 1950.

CAGIGAL, Juan Manuel. - Escritos literarios y científicos. (Comp. y prólogo de Luis Correa.) Caracas, Impr. Nacional, 1956.

CANELÓN, Juan Saturno. - Lic. Miguel José Sanz. Caracas, Publics. del Colegio de Abogados del Distrito Federal (N° 7), s.a.

CARRERA DAMAS, Germán. - Crítica histórica. Caracas, Publics. de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1960.

-, El culto a Bolívar. Caracas, UCV. Instituto de Antropología e Historia, 1969.

-, Historia de la historiografía venezolana. Textos para su estudio. Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central, 1961.

COLE, G. D. H. - Historia del pensamiento socialista. México, Fondo de Cultura Económica (2ª edic.), 1957; (7 vols.).

CORREA, Luis. - Terra patrum. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, (Biblioteca Popular Venezolana, N° 79), 1961. [237]

COVA, J. A. - Don Simón Rodríguez, primer socialista americano. Caracas, Buenos Aires, Edit. Venezuela, (2ª ed.), 1947.

-, «Simón Rodríguez y las Sociedades Americanas». En: Simón Rodríguez. Escritos sobre su vida y su obra. Caracas, Edics. del Concejo Municipal del Distrito Federal, 1954; pp. 73-100.

DEPONS, Francisco. - Viaje a la parte oriental de Tierra Firme, en la América Meridional. Caracas, Edics. del Banco Central de Venezuela. (Col. histórico-económica venezolana), 1960; (2 vols.).

DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. - Guzmán, elipse de una ambición de poder. En: Obras Selectas. Caracas, Edime, 1967; pp. 523-1233.

DONOSO, Ricardo. - «Una figura singular». (Simón Rodríguez.) En: S. Rodríguez. Escritos sobre su vida y su obra, pp. 101-108.

-, «¿Es sustituible la generación del 28?» En. Rev. Cambio. Caracas, abr. 1968; (vol. I, N° 2), pp. 31-34.

ESPINAL, Valentín. - «Un informe de 1866 sobre la educación pública venezolana». En: Educación. Rev. para el magisterio. Caracas, abril-mayo, 1947; (N° 48), pp. 18-22.

FEBRES CORDERO, Julio. - «El positivismo venezolano». En: Biblioteca Nacional. Boletín. Caracas, julio-octubre, 1959 (N° 4 y 5), pp. 7-8.

FUCHS, Helmuth. - Bibliografía básica de etnología de Venezuela. Sevilla, Universidad de Sevilla (Publics. del Seminario de Antropología Americana, vol. 5), 1964.

GABALDÓN MÁRQUEZ, Joaquín. - Memoria y cuento de la generación del 28. Caracas, s.e., 1958.

-, (Comp.) Muestrario de historiadores coloniales de Venezuela. Caracas, Edics. del M. de E. (Biblioteca Popular Venezolana, N° 26), 1948.

GALLEGOS, Rómulo. - Antología de... (Comp. y prólogo de Pedro Díaz Seijas.) México, Instituto Nacional de Bellas Artes (Depto. de Literatura), (Col. Pensamiento de América, vol. 3, 2ª serie), 1966.

GAOS, José. - «La filosofía del espíritu en Andrés Bello». En: Rev. Nac. de Cultura. Caracas, mayo-junio, 1950 (80), pp. 46-56. [238]

-, Prólogo a Filosofía del entendimiento de Andrés Bello. (V. Bello.)

GARCÍA BACCA, Juan David. - Antología del pensamiento filosófico venezolano. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca Venezolana de Cultura), (3 vols.), vol. I: -1954; vols. II y III, 1964.

-, «La filosofía en Venezuela en los siglos XVI al XIX». En: Historia de la cultura en Venezuela. Caracas, UCV, Fac. de Humanidades y Educación, 1955, t. I, pp. 67-84.

GARCÍA CHUECOS, Héctor. - Siglo XVIII venezolano. Caracas, Edime, s.a.

GIL FORTOUL, José. - Historia constitucional de Venezuela. Caracas, Libr. Piñango, 1967.

-, Obras Completas. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1956-1957, (7 vols.).

GONZÁLEZ, Juan Vicente. - La doctrina conservadora: Juan Vte. González. Caracas, Presidencia de la República (Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vols. 2 y 3), 1961 (2 t.).

-, Revista Literaria. (Ed. facsimilar). Caracas, Tip. Vargas, 1956.

GRASES, Pedro. - «Bibliografía de Andrés Bello». En: Rev. Nac. de Cultura. Caracas, 1965; (Nº 172), pp. 153-173.

-, «Estudio histórico-crítico sobre los derechos del hombre y del ciudadano». En: Derechos del Hombre y del Ciudadano. Caracas, Ac. Nac. de la Historia (Biblioteca de la Ac. Nac. de la Historia. Serie Sesquicentenario de la Independencia... vol. 5), 1959; pp. 103 ss.

-, Estudios bibliográficos. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Col. Vigilia, 13), 1968; 2 vols.

-, Historia de la imprenta en Venezuela, hasta el fin de la Primera República (1812). Caracas, Edics. de la Presidencia de la República, 1967.

-, (Comp.) Materiales para la historia del periodismo en Venezuela en el s. XIX. Caracas, U.C.V., Esc. de Periodismo, 1951.

GROOSCORS, Enrique (Jr.). - Sanz, el disipador de tinieblas. Valencia (Vzla.), Concejo Municipal del Dto. Valencia, 1967. [239]

GUERRERO, Luis Beltrán. - Candideces. Caracas, Edit. Arte, 1962-1968; (6 vols.).

-, Palos de ciego. Caracas, Edit. Cecilio Acosta, 1944.

-, Perpetua heredad. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, (Biblioteca Venezolana de Cultura), 1961.

GUZMÁN BLANCO, Antonio. - «Polémica con Ricardo Becerra». En: Liberales y conservadores. Textos doctrinales. Caracas, Presidencia de la República. (Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vols. 10 y 11), 1961; t. I, pp. 423 ss.

-, Historia de la cultura en Venezuela. Caracas, U.C.V., Fac. de Humanidades y Educación, 1955-1956; 2 vols.

KEY AYALA, Santiago. - «Eduardo Blanco y la génesis de Venezuela Heroica». En: Bajo el signo del Avila. En: Obras Selectas. Caracas, Edime, 1955; pp. 523-544.

KOHN DE BEKER, Marisa. - Tendencias Positivistas en Venezuela. Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

LARRAZÁBAL, Felipe. - «Ojeada histórico-política sobre Venezuela en los catorce años de su administración constitucional». En: Liberales y conservadores, Textos doctrinales. Caracas, Presidencia de la República (Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vols. 10 y 11), 1961; t. I, pp. 293-304.

LEAL, Ildefonso. - Historia de la Universidad de Caracas. (1721-1827.) Caracas, Edics. de la Universidad Central de Venezuela, 1963.

LEVEL DE GODA, Luis. - Historia contemporánea de Venezuela. Política y militar (1858-1886). Caracas, Imp. Nacional, 1954.

LISCANO, Juan. - «La vanguardia del 28, cuarenta años después». En: Zona Franca. Caracas, nov.-dic., 1968 (Nº 63), pp. 10-15.

LÓPEZ, Casto Fulgencio - Juan Picornell y la conspiración de Gual y España. Caracas-Madrid, Nueva Cádiz, 1955.

LUNA, José Ramón, - El Positivismo en la Historia del Pensamiento Venezolano. Caracas, Edit. Arte, 1971. (Premio del Concurso de Ensayos «Laureano Vallenilla Lanz»). [240]

MAGALLANES, Manuel Vicente. Partidos políticos venezolanos. Caracas, s. e., 1960.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. Doctrina y proceso de la educación en Venezuela. Caracas, s.e., 1964.

MAYZ VALLENILLA, Ernesto. - «La noción de la nada en la filosofía del entendimiento». En: Rev. Nac. de Cultura. Caracas, 1965 (172), pp. 53-57.

-, El problema de América. Caracas, 1959.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. - Historia de la poesía hispanoamericana. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed. nacional de las Obras Completas de...), 1949, 2 vols.

MENESES, Guillermo. - «Nuestra generación literaria». En: El Farol. Caracas, nov-dic., 1961; (Nº 197), pp. 33-36.

MIJARES, Augusto. - La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana. Madrid, Afrodisio Aguado (2ª ed.), 1952.

MILIANI, Domingo. - Estudio preliminar a Fermín Toro. (V. Toro. Col. Clásicos Venezolanos.)

-, «El socialismo utópico, hilo transicional del romanticismo al positivismo en Hispanoamérica». En: Rev. Nacional de Cultura. Caracas, nov.-dic., 1962; Nº 155; pp. 23-42.

MONTENEGRO Y COLÓN, Feliciano. - Historia de Venezuela. Caracas, Edics. de la Ac. Nac. de la Historia. (Sesquicentenario de la Independencia de Venezuela. Bibl. de la A.N.H., vols. 26 y 27), 1960; 2 vols.

MORAZZANI, de Pérez Enciso, Gisela. - La intendencia en España y en América. (Prólogo de Eduardo Arcila Farías.) Caracas, U.C.V., Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1966.

MORENO COLMENARES, José. - «Significación económica de la ley del 10 de abril de 1834». En: Revista Shell. Caracas, marzo, 1960 (VIII-34), pp. 38-41.

MORÓN, Guillermo. - Para una historia de la moral política en Venezuela. (Discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia). Caracas, Imp. del Ministerio de Educación, 1960. [241]

MUDARRA, Miguel Ángel. - Historia de la legislación escolar contemporánea de Venezuela. Caracas, Tip. Vargas, 1962.

MUÑOZ ORAA, Carlos Emilio. - La independencia de América, pronóstico y proyecto de monarquías. Mérida, Universidad de Los Andes, 1962.

-, «Pronóstico de la Independencia de América y un proyecto de Monarquía hacia 1781». En: Rev. de Historia de América. (Instituto Panamericano de Geografía e Historia.) México, dic. 1960 (Nº 50), pp. 439-473.

NUÑO, Alicia de. - Ideas sociales del positivismo en Venezuela, Caracas, U.C.V. Ediciones de la Biblioteca de la U.C.V. (Col. Avance), 1970.

ORREGO LUCO, Augusto. - «Don Simón Rodríguez». En: S. Rodríguez. Escritos sobre su vida y su obra, pp. 171-201.

PARRA LEÓN, Caracciolo. - Filosofía universitaria venezolana. Caracas, Sur-América (Imp. Parra León Hnos.), 1933.

PAZ CASTILLO, Fernando. - Poesías. Caracas, Edit. Arte, 1966. (Prólogo de Óscar Sambrano Urdaneta.)

-, Pensamiento Político Venezolano del siglo XIX. Textos para su Estudio. Caracas, Presidencia de la República. (Publicación conmemorativa del Sesquicentenario de la Independencia), 1960-1962; 15 vols.

PÉREZ VILA, Manuel. - La biblioteca del Libertador. (f), Caracas, s.e., 1960.

-, «Libros de Bolívar en Caracas». En: Biblioteca Nacional. Boletín. Caracas, nov.-dic., 1959; (Nº 6), pp. 3-4.

-, «Una biblioteca pública en plena Guerra a Muerte». En: Biblioteca Nacional. Boletín. Caracas, abr.-jun., 1960 (Nº 8), p. 3.

-, La Formación Intelectual de Bolívar. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, Depto. de Publicaciones, 1971.

PICÓN FEBRES, Gonzalo. - Nacimiento de Venezuela intelectual. En: Obras Completas (Póstumas). Caracas, Cooperativa de Artes Gráficas, 1939, t. I y II. Y Obras Completas. Mérida, Universidad de Los Andes, Ediciones del Consejo Universitario, 1968; vol. I, t. I. [242]

PICÓN SALAS, Mariano. - Comprensión de Venezuela. Caracas, Aguilar (Col. Autores Venezolanos), 1955.

-, De la conquista a la independencia. México, Fondo de Cultura Económica. (1ª ed.), 1944; (2ª ed.), 1950.

-, Dependencia e independencia de la historia hispanoamericana. Caracas, Cruz del Sur, 1952.

PINO ITURRIETA, Elías A. - La mentalidad venezolana de la emancipación. 1810-1812. Tesis doctoral. México, El Colegio de México, 1969 (Ofset).

POCATERRA, José Rafael. - Memorias de un venezolano de la decadencia. Caracas, Edime, 1966; (4 vols.).

PUERTA FLORES, Ismael. - Cinco tesis sobre las pasiones y otros ensayos. Caracas, Edics. del M. de E. (Biblioteca Popular Venezolana, Nº 30), 1949.

RAMÍREZ, Libia Carmen de y Carmen Julia Padilla. - «Biblioteca Nacional». En: Biblioteca Nacional. Boletín. Caracas, nov.-dic., 1959; (Nº 6), pp. 14-17.

RAMOS, José Luis. - José Luis Ramos. (Estudio preliminar de Luis Beltrán Guerrero.) Caracas, Edics. de la Academia Venezolana de la Lengua (Col. Clásicos Venezolanos, N° 1), 1961.

REYES BAENA, J. F. - Ideas y hechos en educación. Caracas, Edics. del Instituto Pedagógico, 1959.

RIERA AGUINAGALDE, Ildefonso. - «Discurso en una Sociedad literaria de Caracas». En: Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vol. 11, pp. 43-55.

RIVAS, Ángel César. - Ensayos de historia política y diplomática. Madrid, Edit. América, s.a.

RODRÍGUEZ, José Santiago. - Contribución al estudio de la guerra federal en Venezuela. Caracas, Edics. conmemorativas del primer centenario de la guerra federal, 1960; (3 vols.).

RODRÍGUEZ, Simón. - Escritos de Simón Rodríguez. (Estudio preliminar de Arturo Uslar Pietri.) Caracas, Edics. de la Soc. Bolivariana de Venezuela, 1954-1958; (3 vols.).

-, Escritos sobre su vida y su obra. Caracas, Public. del Consejo Municipal del Dtto. Federal, 1954. [243]

ROJAS, Arístides. - Leyendas históricas de Venezuela. Caracas, Primer Festival del Libro Popular Venezolano, s. e. (1963), 2 vols.

ROJAS, Pedro José. - La doctrina conservadora, Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vols. 7 y 8.

ROJAS GUARDIA, Pablo. - «Caracas del 28, preludio de una generación» En: Zona Franca. Caracas, nov., 1969 (N° 63), pp. 20-22.

RONDÓN MÁRQUEZ, R. A. - La esclavitud en Venezuela. Caracas, 1954.

ROSALES, Julio. - Cuatro novelas cortas. (Prólogo de José Ramón Medina.) Caracas, Edics. del M. de E. (Biblioteca Popular Venezolana, N° 93), 1963.

-, «Evocación de La Alborada». En: Rev. Nac. de Cultura. Caracas, jul.-ag., 1959 (135), pp. 6-18.

ROSCIO, Juan Germán. - Obras. Caracas, Publics. de la Secretaría General de la X Conferencia Interamericana (Col. Historia N° 9), 1953; 3 vols.

SAMBRANO URDANETA, Óscar. - Cecilio Acosta. Su vida y su obra. Caracas, M. de E. (Col. Vigilia 20), 1969. (V. también: Acosta, Cecilio... Clásicos Ven...)

-, Prólogo a Poesías de Fernando Paz Castillo (v...).

-, Sociedad Económica de Amigos del País. Memorias y estudios, (1829-1839.) Caracas, Banco Central de Venezuela, 1958; 2 vols.

TORO, Fermín. - La doctrina conservadora. Pensamiento Político Vzno. del s. XIX, vol. 1.

-, Fermín Toro. Caracas, Edics. de la Ac. Venezolana de la Lengua. (Clásicos Venezolanos, vols. 5 y 6), 1963; (Estudio Preliminar de Domingo Miliani).

USLAR PIETRI, Arturo. - Letras y hombres de Venezuela. Caracas, Edime (2ª ed. ampliada), 1958.

VARGAS, José María. - Obras Completas. Caracas, Presidencia de la República, 1964-1966. (7 vols.). Comp. e introducciones de Blas Bruni Celli. [244]

VELÁSQUEZ, Ramón J. - Recapitulación al vol. 15 de Pensamiento Político Venezolano del s. XIX.

VENANZI, Francisco de. - Reflexiones en siete vertientes. Caracas, U.C.V., Edics. de la Biblioteca de la U.C.V. (Col. Avance), 1969.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín. -«Venezuela 1863». En: Rev. Nac. de Cultura. Caracas, nov.-dic., 1948 N° 71, pp. 139-160.

VILLALBA VILLALBA, Luis. - El primer Instituto Venezolano de Ciencias Sociales. Caracas, s. e., 1961.

VILLAVICENCIO, Rafael. - Discursos en la Ilustre Universidad... (1866 y 1869). En: La doctrina positivista. Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vol. 13, 1961; t. I, pp. 45-78.

ZAMORA, Ezequiel. - Proclamas... En: Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vol. 11.

ZEA, Leopoldo. - El pensamiento latinoamericano. México, Pormaca, (Col. Pormaca 12 y 17), 1965; 2 vols.

ZUMETA, César. - «La ley del cabestro». En: La doctrina positivista, Pensamiento Político Venezolano del s. XIX, vol. 14, pp. 48-60. [245]

Dialéctica de la crítica literaria en Venezuela
[246] [247]

1. Aclaración teórica.

¿Por qué dialéctica de la crítica? Porque esta palabra, en sus dos sentido más comunes, implica diálogo, controversia de actitudes y de ideas, pero también contra-posición o contradicción fecunda de corrientes ideológicas a través de las cuales evolucionan los procesos, tanto materiales como intelectuales de una sociedad.

Nuestro enfoque va referido específicamente a las controversias básicas de nuestra crítica literaria y, en igual sentido, a las corrientes ideológico-estéticas en que se han inscrito las principales producciones de textos críticos.

Dejamos a un lado la afirmación o la negación de que en Venezuela hayamos tenido o no, crítica literaria. Si la estamos estudiando es porque admitimos que ha existido, aun con limitaciones o fallas. Ignoramos igualmente -para evitar polémicas estériles- las malhumoradas recriminaciones que se han hecho a quienes, con humildad y honradez, nos venimos ocupando de enseñar en la cátedra algunos basamentos teóricos para comprender la evolución de la crítica literaria contemporánea.

En los escasos textos de reflexión e historia de la crítica literaria en Venezuela, con frecuencia observamos una tendencia a agrupar -como si se tratara de un mismo objeto textual- la crítica literaria propiamente dicha, la historia literaria, los estudios biográficos y las lucubraciones teóricas o normativas sobre aspectos de la producción artística del texto literario. Tal actitud pudo justificarse durante el siglo XX, cuando hacer crítica [248] era hacer historia anecdótica o biográfica de los productores literarios, cuya obra se clasifica globalmente dentro de una «escuela»; o, cuando en el auge del Positivismo venezolano, se intentó aplicar las leyes del determinismo social y el organicismo biológico al objeto artístico, conceptuado este último como efecto de los tres causantes propuestos por Hipólito Taine: el medio, la raza y el momento.

El siglo XX se ha llamado, con razón, el siglo de la crítica textual. El siglo en que nace con propios instrumentos una disciplina ocupada en analizar y criticar la crítica. Esa disciplina se ha denominado la Criticología.

Finalmente, es de tomar en cuenta que el concepto de crítica literaria no se ha entendido siempre de manera unívoca, ni en el tiempo, ni en todos los países. Los alemanes distinguieron y siguen diferenciando la publicitación hemerográfica del texto literario a través de revistas o cualquier clase de publicaciones periódicas (Literaturkritik) y la investigación histórica o analítica del objeto literario con intención científica (Literaturwissenschaft). Contrariamente, italianos y franceses abolieron la designación de ciencia literaria para conceptuar la crítica analítica, porque la Ciencia de la Literatura fue, en esas naciones, como en las de origen cultural inglés, la tendencia a concebir la obra de creación como un organismo biológico sometido a leyes propias de las ciencias naturales.

En diversas épocas, la crítica literaria ha tenido diferentes y hasta opuestos, objetivos: juzgar, comprender, [249] interpretar, recrear, glosar o describir y analizar el objeto literario. Además, la conceptuación del objeto literario ha sufrido también desplazamientos. Unas veces se confundió con el sujeto creador (crítica del autor, del proceso creador,

psicocrítica del escritor, psicoanálisis del creador, biografía). Otras, el desplazamiento fue hacia el contexto histórico-social o cultural como determinantes absolutos o relativos de la obra (historicismo, sociología determinista, organicismo). Una tercera vía apuntó hacia la recepción de la obra (sociología del consumo, crítica de la lectura). Finalmente, ha habido épocas en que la atención quedó centrada en la obra misma, bien para ir de ella a su origen y contenido ideológico (sociologismo genético), o para enfatizar el aspecto temático (crítica del contenido o del tema), bien para reconstruir su exposición (crítica argumental) o para aislar su expresión (retóricas y estilísticas). Cada variación de fines ha implicado un modo de conceptualización diferente. Cada cambio de objeto ha supuesto una variable metodológica. Ambos términos de los cambios constituyen la dialéctica de las corrientes históricas de la crítica que, en el fondo, son transposiciones al campo crítico de las corrientes artísticas o, más precisamente, particularizaciones de los modos generales de producción ideológica. Así, por ejemplo, para referirnos sólo al proceso moderno, puede observarse que en los siglos de la Ilustración aparecen las Poéticas neo-clásicas, leídas como recetarios del buen decir y escribir, como manual de instrucciones para regir el buen gusto, útiles para el conocimiento de las figuras literarias y de construcción. Estas retóricas terminarían execradas por los propios creadores -dada su intencionalidad normativa- en pleno Romanticismo. En cambio educaron el gusto de los escritores neoclásicos. Tal vez pudiera afirmarse que de la reacción antiretórica promovida por los románticos deriva el rechazo del poeta hacia el crítico, conducta heredada y repetida hasta hoy por muchos escritores venezolanos.

El Romanticismo irrumpió drásticamente contra las normas y los códigos literarios y acentuó la nota sobre el acto creador como misterio. La instintividad satánica y teológica como impulsadora de la expresión, desde los tiempos del poeta platónico, secretario privado de los dioses. El contenido emocional, la retórica de los sentimientos [250] que la razón neoclásica no admitía o se negaba a entender, el irracionalismo, habrían de terminar luego convertidos, igualmente en normas o códigos literarios y, por tanto, susceptibles de extenuarse con el tiempo o de recibir el impacto de dos corrientes opuestas: el realismo (verismo) y el simbolismo (modernismo en Hispanoamérica).

La crítica romántica derivó cada vez más hacia la biografía como medio para comprender el numen poético. La historia literaria se les convirtió en materia polémica bifurcada. Una vertiente buscó en el genio de los pueblos la «causa» del hacer literario. La otra, individualista, exaltó sin explicar el «genio» creador individual y sonámbulo. El realismo será basamento para una crítica historicista como el simbolismo alimentará la praxis crítica del esteticismo o arte-purismo que magnificaba la teoría de la «imagen poética» como cimiento estético de su obra.

En la madurez del Positivismo están los antecedentes de una Sociología determinista de la obra, pero también el desarrollo de las Ciencias del Lenguaje que permitieron reordenar el objeto de la crítica y afinar el instrumental metodológico para abordar el texto en su especificidad. Desde Saussure hasta hoy, pasando por los mal llamados «formalistas» rusos, los estructuralistas y semiólogos checos, la «nueva crítica» norteamericana y los semióticos y neo-estructuralistas franceses, la polémica y la controversia han escindido los campos entre dos sistemas metodológicos: el extrínseco y el inmanentista. Este problema ha tomado carácter de guerra internacional. Hoy quizá hay pocos sitios del mundo en que se

eluda lo que cada cierto tiempo se escenifica como drama o farsa bajo forma de Congresos y afines, donde unas veces se decreta la muerte de la crítica y se anhela la quema de brujas de sus oficiantes o, en todo caso, la tendencia normativista se invierte y entonces, los creadores suben al estrado para indicar lo que deben hacer los críticos, dulce venganza tardía de esta época, contra los magistri neoclásicos, empecinados en dictar lo que debían hacer los poetas. [251]

Más allá de estas cruzadas estéticas se investiga y analiza, se buscan nuevos métodos, se sintetizan o combinan otros y la crítica sigue acompañando la praxis creadora.

En nuestros días, el largo proceso de contradicciones y contraposiciones ha permitido un deslinde más concreto de las disciplinas que abordan la literatura. Sabemos que la historia reasume la tarea de historiar las obras concretas de una literatura nacional o universal, como conjuntos de objetos producidos por el hombre mediante una fuerza ideológica de trabajo. Una producción de objetos que se asemeja a la producción de bienes materiales, pero en el primer caso se trata de objetos heterogéneos que responden a leyes específicas de la producción intelectual, intuitas por Carlos Marx en sus escritos juveniles.

La crítica se va centrando cada vez más en la textualidad y en la descripción y análisis de una obra concreta, cuya literariedad (literaturnost) escurridiza se procura captar y comprender. En todo caso ya no se esquivo el problema mediante el refugio en la biografía o el anecdotario del escritor. Este último, desacralizado en su papel de sumo sacerdote del misterio creador, se estudia y comprende como trabajador que emplea unos medios de producción y una fuerza intelectual diferentes pero no aisladas de la evolución integral de los procesos sociales e ideológicos. Hombre en el tiempo, como creador, también el escritor evoluciona dialécticamente. Proyecta en sus obras escritas diversos tiempos de esa evolución y cada una de ellas, a la vez, expresa transformaciones y contradicciones ideológico-estéticas que se están produciendo continuamente alrededor del autor, en su marco referencial cambiante, del que no logra escapar ni aun en forma premeditada; cuando más, lo acepta y se integra, o lo rechaza. De lo contrario, fatalmente el productor intelectual cae en el estereotipo repetitivo de su propio código. Neruda dice en un verso: «nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos». El propio Neruda que escribió ese verso no es el mismo del Canto General [252] y éste expresa contradicciones dialécticas con el de las Odas elementales, los Sonetos de amor o el ya postrero de las memorias: Confieso que he vivido.

El conocimiento sistemático de los modos de producción literaria como parte de una praxis cultural -y por ende social- ha permitido replantear los lineamientos de las historias literarias de manera distinta a aquellas escritas con la mirada puesta en el individuo aislado o en los ambiguos criterios generacionales. Hoy sabemos que los modos de producción literaria son sub-sistemas dentro de los modos de producción artística general y, éstos, a su vez, funciones de un modo de producción general en una determinada sociedad. Este proceso, en la medida que es humano, es universal. El normativismo parroquiano, la crítica como color local o éste como norma para establecer una clasificación de las literaturas «nacionales», ha perdido vigencia, precisamente porque al erigirse patrón de juicio, actúa en forma discriminatoria y excluye obras producidas en un determinado país, por el hecho de no estar ceñidas al modelo que concibe en forma localista la realidad del texto. Lo

nacional es variante dialectal de una cultura en un determinado momento histórico. Pero toda cultura tiene rasgos comunes y universales como todos los lenguajes. No se trata en este aserto de una afirmación reaccionaria acuñada por un estructuralismo erigido en fantasma ideológico, motivo de insomnio para ciertos críticos. Quien planteó inicialmente esta aseveración fue nada menos que el marxista italiano Antonio Gramsci.

Si se admite que la lengua es sólo el soporte material de una obra literaria, a través de la cual se configura una forma y se organiza la significación en un sentido, podemos comprender más fácilmente que un texto literario es lenguaje verbal por su materialización en una escritura, pero es también y fundamentalmente un objeto artístico que rebasa la lengua para ser lenguaje transverbal: cuento, novela, poema, drama. Una novela es novela independientemente de que esté escrita en japonés, chino, francés o español. Lo que permite diferenciarla de otras obras escritas en una misma lengua, pero que no son novelas, es su narratividad proyectada más allá de la lengua. Asimismo, cada novela difiere de otras escritas [253] en una misma época, un mismo país, una misma lengua, por la utilización personal, singular, por la idiolectización que un escritor realiza no sólo con la lengua en la que escribe, sino con los recursos o procedimientos que, si se quiere convencionalmente, caracterizan ese objeto literario que llamamos novela. En otro nivel histórico, la novelística de una determinada época difiere de la de otras épocas, porque más allá de su condición de novela se manifiesta como signo cultural de una corriente, un estilo artístico específico. Y por ello, tal vez, la *María* de Jorge Isaacs estará culturalmente más próxima a un cuadro de Delacroix o un preludio de Chopin, que *Cien años de soledad*, aunque en ambas se trate de novelas escritas por autores colombianos, en lengua española. Entonces es cuando se habla de novela romántica, novela realista, novela surrealista, etc.

Todas estas conceptualizaciones modernas del texto han permitido que la crítica de nuestros días adopte métodos que van de un texto concreto a una teorización general de un modo de producción literario y no al revés: una teoría que trate de imponerse como norma a la singularidad de una obra. Dentro de su propia evolución la crítica literaria no sólo dispone hoy de una riquísima gama de instrumentos metodológicos para sus tareas, sino que ha rebasado la mera impresión emocional de lectores más o menos profesionalizados en la emisión de juicios de gusto, fundados en sus preferencias personales más que en el conocimiento objetivo del proceso literario.

Después de la enorme revolución lingüística de nuestro tiempo, operada sin excepción en todos los países, la «crítica del gusto» cayó definitivamente en un callejón sin salida. Particularmente después de las investigaciones sobre semántica dialéctica de la poesía, adelantadas por Galvano della Volpe y cimentadas en las concepciones glosemáticas de Louis Hjelmslev.

En la operación intelectual de la crítica hay, no obstante, quienes aspiran a una parálisis metodológica que no se compadece con los cambios sustanciales que han invadido incluso la misma producción artística moderna, cuya comprensión exige, necesariamente, un instrumental más perfeccionado y fundado en el conocimiento de [254] las ciencias del lenguaje. La crítica ha llegado así a una ineludible renovación de sus técnicas y métodos para ponerse a la par con su objeto de estudio -la nueva producción literaria- o, contrariamente, volverá a caer en un rezago mayor que el ocurrido en el pasado inmediato,

cuando se le imputó con cierta razón que iba siempre a la zaga de los cambios artísticos, cuyas innovaciones reconocía cuando ya estaban en proceso de estancamiento y corrosión, por efecto de nuevas transformaciones. Los normativistas del pasado institucionalizaron, dentro del concepto de «escuelas literarias» una suerte de modelos inmutables. Toda transgresión despertaba acaloradas reprimendas frente a las negaciones dialécticas de donde emergían nuevos modos de producción artística. Ocurrió con los críticos neoclásicos frente a la irrupción del romanticismo. Y ocurrió con el romanticismo oficializado ante la presencia de las sacudidas realista y simbolista, de signos opuestos entre sí, pero ambos enfrentados con estéticas antagónicas al sentimentalismo convertido en retórica del alma. Cuando en Hispanoamérica surge el movimiento modernista, no sucede nada distinto entre los críticos que erigieron en ley los patrones costumbristas y regionalistas. Pero a su hora, cuando el Modernismo pasó a ser lenguaje estancado en su orgía de sensualismo, sus críticos adictos levantaron una muralla de invectivas contra la aparición de las vanguardias.

Toda corriente artística o estilo cultural tiene síntomas de nacimiento en los estertores del estilo precedente. Pero el nuevo estilo cumple un ciclo de maduración que culmina donde empieza su propio desgaste y entonces vuelve a presentarse la sacudida, la negación que opera por un alejamiento progresivo, más o menos violento, de la norma oficializada al madurar y expandirse. En la crítica literaria se incubaba un proceso similar. [255]

2. Contradicciones y afirmaciones sobre la crítica literaria en Venezuela.

Los procesos históricos del cambio en el concepto de crítica literaria, enunciados someramente en la proposición teórica, obviamente forman parte de sistemas universales de conceptualización del texto literario. América Latina -y por tanto Venezuela- no ha estado al margen de tales modificaciones ideológicas. Sólo que la producción de una literatura en los siglos coloniales estuvo condicionada por la aparición de la imprenta en cada colonia española, en diferentes momentos. De igual manera hubo de incidir notablemente la desigualdad en la difusión de la cultura y, particularmente las corrientes de pensamiento, a través de los altos centros de enseñanza, cuya fundación no fue simultánea y mucho menos uniforme en cuanto a calidad de expositores. Mientras en Venezuela florecieron con altísima calidad y volumen las actividades musicales y plásticas, nuestros siglos coloniales fueron literariamente pobres. Existió, desde luego, una prosa histórica ejemplar como la de Oviedo y Baños, o proliferaron los prosistas filosóficos tejidos en una polémica entre posiciones escolásticas y escotistas, historiada admirablemente por el maestro García Bacca. Pero no tuvimos un volumen de producción poética comparable a la de los barrocos mexicanos y peruanos del virreinato. Por tanto, no hubo tampoco un ideólogo literario de la talla del Lunarejo peruano, ni un erudito de estatura equiparable a la de Sigüenza y Góngora.

La crítica literaria se ejerce mayoritariamente en la prensa. Nuestro primer semanario - La Gaceta de Caracas- apenas es fundado en 1808 como vocero político [256] oficial del gobierno español. No hay siquiera muestra mínimas de reseñas bibliográficas en esos primeros años vespérales de la Independencia. Nuestros primeros críticos surgieron

públicamente con la emancipación. En España, como en América, regía el normativismo neoclásico aprendido en las poéticas de Boileau y Luzán. Ellos educaron el gusto literario de Bolívar, Andrés Bello y José Luis Ramos.

Bello, caso de excepción en nuestra producción intelectual, había adquirido una madura formación clásica desde su juventud caraqueña, cuando frecuentaba lecturas de Horacio y Virgilio. Su contacto con la cultura británica le abrió perspectivas para comprender el lakismo inglés, abuelo del romanticismo, y para que su vocación de filólogo se expresara en los estudios sobre el Poema del Cid. Más tarde, en sus revistas, ejerció la crítica de los textos españoles e hispanoamericanos donde pudo expresar su ideario estético. Los trabajos filológicos de Bello causaron admiración en Menéndez Pelayo. Sus críticas fueron conocidas por unos cuantos afortunados a quienes pudo llegarle el par de revistas que editaba en Londres, o el raro volumen de Opúsculos Literarios que publicaría en Chile en 1850. El reconocimiento de su obra global fue posterior a su muerte, cuando los Amunátegui acometieron la edición de sus obras en Chile. Su influjo en la crítica y la formación intelectual de los venezolanos fue muy tardía. Juan Vicente González fue de los pocos que plañeron ante su muerte, en una famosa Meseniana. En Chile, más que el investigador filológico insurge el divulgador didáctico a través de las páginas de El Araucano. Usler Pietri lo señala con acierto, en el prólogo al volumen de Obras Completas de Bello, donde se recogen sus trabajos de crítica literaria.

Me gustaría referirme a uno de los trabajos de Bello sobre poetas hispanoamericanos, por la importancia que reviste para compararlo con las únicas páginas de crítica que Bolívar dejó en su epistolario. Aludo al comentario sobre «La Victoria de Junín, canto a Bolívar», de Olmedo. Bello hace una reconstrucción argumental del poema y fija su comentario en la «composición», es decir, [257] en cómo el poeta ecuatoriano funde los asuntos de Junín y Ayacucho en una sola masa temática, con la idea de exaltar neoclásicamente a Bolívar dentro de una Oda que en realidad es un poema épico. A Bello le llama la atención lo extenso del texto, impropio de una Oda. Y se fija en la «corrección y tersura del estilo»; el gusto neoclásico es claro.

Bolívar, cuando comenta el mismo «Canto», no sólo menciona a neoclásicos como Boileau, su maestro de gusto literario, sino que ironiza la exaltación épica, la falta de comedimiento, la hipérbole, reñidas con el equilibrio retórico del neoclasicismo.

Aunque distantes geográficamente, el Libertador militar y el intelectual coinciden en su filiación estética. Por contradicción, Bolívar es un prosista romántico emocional mientras Bello es un poeta de comedimiento neoclásico, que se aproxima al romanticismo con prudencia notoria. Su poema «La moda» satiriza el lenguaje sentimental -nocturno del romanticismo. En su comentario a la obra de Alberto Lista y Aragón, en cambio, teoriza sobre el sentido y la extensión del concepto de romanticismo literario, con no disimulada reticencia, en especial por su horror a la anarquía. Cuando comenta las Poesías de José María Heredia, sus reparos son justamente a la presencia de elementos románticos. Admite y elogia la melancolía misantrópica que lo aproxima a Byron, pero le reprocha «la imitación de los modernos, tomando de ellos por desgracia la afectación de arcaísmos, la violencia de construcciones y a veces aquella pompa hueca, pródiga de epítetos, de terminaciones peregrinas y retumbantes». Es decir, se resiente cuando percibe las rupturas -

acertadas o no- respecto al código de la regularidad métrica neoclásica. Y más adelante invita a Heredia, en lo temático, a escribir piezas que exalten los afectos domésticos e inocentes, y menos las del género erótico, de que tenemos ya en nuestra lengua una perniciosa superabundancia». [258]

Estas normas de buen gusto expresivo y los juicios moralizantes de recato en los materiales poéticos, prevalecieron en nuestra crítica literaria a lo largo del siglo XIX en José Luis Ramos, Julio Calcaño, Felipe Tejera y otros. Tejera fue un estudioso de las biografías antes que crítico. Su catolicismo ultramontano pudo en él más que el gusto literario, a la hora de juzgar. Así ocurre cuando recrimina a Pérez Bonalde su escepticismo filosófico, tan agriamente, que el gran poeta lo fulminó en una célebre respuesta.

Una contracorriente de historia literaria y de crítica romántico-pasional, guiada por la empatía más que por las normas, aparece ya en las ebulliciones de la República, con Juan Vicente González.

Romanticismo y Neoclasicismo forman las dos líneas de controversia crítica en Venezuela hasta bien entrado el siglo XIX y, con algunos nombres de académicos (Calcaño, Tejera), trasciende al siglo XX.

Desde 1866, cuando despunta el Positivismo científico, la llamada segunda generación romántica (Juan Vicente González, Fermín Toro) había dejado el proceso intelectual dominante en manos de otros románticos con quienes la literatura se tornó académica y en cuya conceptualización se afianzaba un regionalismo o autoctonismo temático, históricamente útil como afirmación de una literatura «nacional». El énfasis seguía puesto en la dicotomía fondo / forma. El ideal supremo era la corrección de, forma para cantar un fondo paisajista local, que Bello había impuesto desde sus *Silvas* escritas en Londres. Tales concepciones llevaron a clasificar nuestra producción literaria en un doble sistema cuyos términos manipulados con criterio maniqueísta impusieron como venezolana sólo la literatura de temática o paisaje locales; y como no literatura cuanto se produjera sobre espacios geográficos extra-nacionales. Así fueron minimizadas o ignoradas obras de interés como *Los mártires*, de Fermín Toro, porque la incidencia narrativa giraba entorno [259] a la explotación obrera en Inglaterra. En cambio se elogiaron malos poemas épicos que exaltaban figuras de la historia patria. Esta división entre localistas (buenos escritores) y exotistas (malos escritores) domina la historia literaria hasta buena parte del siglo XX y fija un estrecho corpus del cual fueron soslayados innumerables nombres de excepcional calidad artística.

En cuanto al Positivismo, éste comienza por fundar una nueva visión interpretativa de la realidad social venezolana. Los nombres mayores permanecerán activos hasta las décadas del 20-40 de nuestro siglo. Insistimos en que, ya para entonces, la corriente dominante en lo literario era un romanticismo academizado, cuyo sumo sacerdote era don Julio Calcaño. Para comprender los enfrentamientos posteriores es necesario detenerse un instante en él, con quien se logran dos de las empresas memorables de nuestra historia literaria, aun con sus ex-abruptos dogmáticos. La primera de esas labores fue su *Parnaso Venezolano* (1892), compilación sistemática de textos, aunque las omisiones intencionales o involuntarias levantaron ampollas en su época. Sólo había un antecedente de empresa semejante: el

esfuerzo realizado por don José María de Rojas, el marqués, en su célebre Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos (1875). Rojas ya incluía nombres importantes de nuestra poesía, como Juan Antonio Pérez Bonalde y Jacinto Gutiérrez Coll, ambos iniciadores de una poesía lintera del simbolismo y el parnasianismo y en quienes se anunciaba de cierta manera el Modernismo. Don Juan, antologista posterior, los omitía y, en cambio, llenaba su Parnaso con poetas aferrados a la tradición hispanizante del neoclasicismo. El maestro Fernando Paz Castillo, con su providencial medida, juzga la antología de Calcaño con generosa ponderación. Pero cuando apareció originalmente la obra, ella y una Reseña histórica de la literatura venezolana (1888) caldearon los ánimos. Sin embargo, don Julio, terco y convencido en su intransigencia, colmó los ánimos en un tercer trabajo, publicado en el Diario de Caracas en febrero de 1894 bajo el título de «Estado actual de la literatura venezolana». Y con aquellas páginas, el romántico de la Academia colocó el detonante para una insurrección intelectualista cuya contraparte fueron los jóvenes positivistas. Particularmente [260] José Gil Fortoul, individualmente, fustigó a Calcaño en un texto que tituló irónicamente «Pequeños académicos» y que había escrito en París en 1894.

Lo más importante de aquel momento fue, sin embargo, la preparación y edición de una obra monumental de carácter histórico-enciclopédico, sobre nuestra cultura. Tal vez el mayor intento unitario para conocer nuestra evolución intelectual: el Primer Libro Venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes, La obra circuló en 1895. Fue producto de un vasto equipo de colaboradores. La historia literaria sistemática había nacido en Venezuela. La primera ordenación metódica de la producción cultural en conjunto obtuvo sitio destacado. Sus redactores fueron todos miembros de una Asociación Venezolana de Literatura, Ciencias y Bellas Artes que, en su trasfondo devino en una especie de anti-academia o, al menos, de rechazo al academicismo dogmático. Fue además, el balance socio-histórico de una nación diezmada demográficamente por las guerras civiles y desfigurada ya desde entonces por un anárquico flujo migratorio. Así lo hacía notar, en dramáticas líneas, su prologuista y principal animador Rafael Fernando Seijas. La literatura aparece allí antologada e historiada por géneros expresivos. Los historiadores son comentados por Seijas; la poesía, por Pedro Arismendi Brito; los oradores seculares por Domingo Santos Ramos y los sagrados por Ezequiel María González. Los autores didácticos e institutores por Pedro Manrique. Un intento de historia social de la literatura universal es acometida por León Lameda en su ensayo sobre la influencia de la literatura en la legislación de las naciones y en las instituciones políticas. El periodismo es analizado por Eloy G. González. Manuel Landaeta Rosales se ocupa de modo separado en la semblanza metódica de escritores. Lo sobresaliente es, entonces, una intención inicial de clasificar y deslindar los campos del quehacer intelectual sin perder de vista los contextos nacional y universal. Esa tendencia de hacer historia, más que crítica, se explica por las concepciones ideológicas del Positivismo [261] que enmarcaba el esfuerzo. Así surgió la inclinación de hacer historia «científica» o, al menos metódica, de la literatura, en lugar de los desahogos individualmente caprichosos en torno a determinado autor o proceso. Tanto en la antología de textos como en los ensayos históricos relativos a cultura y literatura, la voluntad común fue la de no excluir a nadie por posiciones ideológicas, estéticas, religiosas o políticas. El universalismo de muchas actitudes expresaba la afirmación estética del movimiento modernista, que nació y creció en pareja con nuestro Positivismo.

Para 1892 ya circulaba la primera gran revista destinada a ser exponente esencial de los modernistas: El Cojo Ilustrado. Seguiría dos años más tarde la efímera Cosmópolis. En ambas publicaciones, tanto la crítica como la historia literarias se ejercieron con abundancia y penetración.

Poco tiempo después hubo de añorar la más brillante promoción de historiadores y críticos de nuestra literatura: Gonzalo Picón Febres, Eugenio Méndez y Mendoza, José Gil Fortoul, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona, etc.

El bloque de los académicos se mantenía atrincherado en el «autoctonismo» literario, como una forma inmisericorde para fustigar el surgimiento de las nuevas tendencias literarias. De tal postura no escapó siquiera Gonzalo Picón Febres, quien no supo comprender a los escritores modernistas, particularmente el cosmopolita Díaz Rodríguez, a quienes aconsejaba un pueril patriotismo temático para su obra. El gran narrador modernista respondió los ataques con una sabiduría crítica y estética inusitadas en el medio literario de entonces. Los positivistas supieron captar y comprender el cambio de perspectiva que se estaba operando en el contexto nacional. Ejemplar fue, en tal sentido, el ensayo del científico Lisandro Alvarado, leído como discurso académico bajo el título de «La poesía lírica en Venezuela en el último tercio del siglo XIX».

Desde el punto de vista metodológico, el historicismo crítico respiraba ahora a pleno aire. Las lecciones de Taine, Brunetiere y otros, sentaron cátedra junto a las enseñanzas biográfico-históricas de Sainte-Beuve. En terreno opuesto se consolidaban reflexiones teóricas muy [262] serias de autores que, sin desconocer los postulados de Taine, se orientaban hacia una estética impresionista bien cimentada. Fue el caso excepcional de Pedro Emilio Coll, seguido de Díaz Rodríguez y César Zumeta. No fueron sólo planteamientos «esteticistas» los que expusieron en sus obras. También aportaron páginas decisivas para esclarecer los problemas de la renovación técnica y expresiva que significó el Modernismo. Así lo dicen ensayos como «Matemos la retórica» y la carta a Picón Febres, de Díaz Rodríguez, y muy especialmente el ensayo sobre «Decadentismo y americanismo» de Pedro Emilio Coll. Estos autores realizaron un tesonero trabajo para que la literatura se comprendiera como obra de arte y no como «obra de Dios» conforme insistían en concebirla don Felipe Tejera y don Julio Calcaño. La dictadura monolítica de una sola concepción dominante en las letras, ejercida desde la Academia, comenzó a ceder y llegaría el momento en que Díaz Rodríguez recibiera un premio literario auspiciado por aquella institución. Y la mirada crítica aprendía a encontrarse en el corazón del texto. Con la misma responsabilidad se levantaron otras voces accidentalmente ocupadas en la crítica literaria, como Gil Fortoul y, singularmente, la malograda personalidad de Luis López Méndez, cuyo Mosaico de Política y Literatura está lleno de observaciones sumamente agudas e irónicas.

La dicotomía universalismo (cosmopolitismo) / regionalismo (criollismo), mantuvieron viva la polémica y afectaron los juicios de la crítica hasta la arbitrariedad. Lo mismo en Cosmópolis que en El Cojo Ilustrado. La necesidad de definir una literatura nacional lo imponía en aquel momento.

Blanco Fombona, contradictorio y polémico, osciló entre los ensayos biográfico-críticos ponderados y serios dedicados a escritores de América, hasta las encendidas diatribas escritas con «la espada del samurai». La crítica literaria que se escribe en Venezuela hasta la década de los 20 de este siglo se halla inmersa en esa bipolaridad temática. Por la vía del regionalismo, esgrimido como ley suprema de creación, se cometieron injusticias [263] a la hora de valorar obras como, por ejemplo, las de Díaz Rodríguez, a quien tanto escarneció Picón Febres, entre otros. A la inversa por el exceso de diletantismo se omitieron o tergiversaron las cualidades de novelas como *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo. La tipología de la producción literaria venezolana continuó repitiendo, por largos años, el prejuicio crítico soportado en este maniqueísmo.

De este período lo más lamentable es que el Positivismo, dotado de una taxonomía de las ciencias cuya cumbre era la Sociología, no hubiera formado una rigurosa escuela de crítica literaria. Más deplorable cuando es precisamente a partir de las ideas positivistas de donde arranca el desarrollo de unas nuevas ciencias del lenguaje, a partir de Ferdinand de Saussure, nada menos que la figura cimera de la moderna Lingüística. Tuvimos lingüistas en Venezuela, sin duda, dentro del Positivismo. Pero sus trabajos hoy se sienten sobrecargados de empirismo, o inclinados mayormente a estudios lexicográficos como los que legaron Julio César Salas, Arístides Rojas o Lisandro Alvarado. En Europa, por el contrario, surge una crítica literaria que tiende a redefinir su objeto y buscar afinar un instrumento metodológico más eficaz sobre todo en la voluntad de aprehender la famosa especificidad de la Literatura. Ese movimiento parte de Saussure y otros positivistas y trasvasa a los formalistas rusos y los estructuralistas checos, que escriben lo más valioso de sus formulaciones teóricas, precisamente entre 1916 y 1929.

A pesar de esa pérdida de perspectiva histórica, que no es imputable sólo a Venezuela sino a la mayor parte del Continente, por los años 20 en nuestro país la crítica literaria aumenta en volumen y profesionalidad. Los prejuicios o caprichos individuales como axiología, se debilitan. La investigación histórica y documental aunada a la ponderación valorativa y, sobre todo, la actitud de comprender más que juzgar, caracterizan el legado que en este campo dejaron personalidades como Luis Correa, Santiago Key Ayala, entre los formados bajo el influjo del Modernismo. Ecuánimes y comprensivos a la hora de juzgar la literatura naciente, serenos en la revisión de nombres ya clásicos para nosotros, sus ensayos [264] siguen siendo materia de lectura vigente. Julio Planchart, por su parte, no sólo aportó interpretaciones admisibles, sino que fue uno de los primeros en ocuparse de hacer historia de nuestra crítica literaria. Sus estudios sobre novelas regionales tienden más al análisis que a la intemperancia. Jesús Semprum, cuya formación intelectual lo condujo con paso cierto a descubrir y valorar tempranamente la obra de Rómulo Gallegos, se convirtió en una de las más altas cifras del hacer crítico. Sin embargo, su acendrado apego a la estética del criollismo, lo hizo pecar de injusto a la hora de atropellar más que entender la aparición de las vanguardias, particularmente en el momento en que la revista *válvula* (1928) anunciaba con cierta estridencia el insurgir de los ismos literarios entre nosotros. Su ira se desbocó hasta obnubilarlo y ponerlo a contrastar desventajosamente con un positivista que, sin ser un crítico de oficio, supo admitir con mayor tolerancia aquella nueva promoción intelectual. Aludimos, por supuesto, a José Gil Fortoul.

Otros escritores despuntaban y ejercieron la crítica accidental pero atinadamente en defensa de las nuevas estéticas vanguardistas: Gabriel Espinosa, Pedro Sotillo, Julio Garmendia, Fernando Paz Castillo, y particularmente alguien llamado a escribir la que fue entonces base para una completa historia de la novela venezolana, aunque metodológicamente siguiera actuando más interpretativa que comprensivamente: Rafael Angarita Arvelo.

El ejercicio tradicional de la crítica oficializada para los años 20, deja pasar inadvertidas obras fundamentales de la renovación narrativa y poética de entonces: La tienda de muñecos, de Julio Garmendia, y los primeros textos de José Antonio Ramos Sucre. Garmendia fue apreciado elogiosamente por Semprum y César Zumeta; Ramos Sucre, leído y entendido por Pedro Sotillo y Luis Correa. Pero en general los comentarios no pasaron de prólogos o notas periodísticas. Algo parecido ocurrió con otras obras miliares de la nueva literatura que se escribía [265] por sobre los cánones criollistas: Cubagua, de Enrique Bernardo Núñez, y los primeros cuentos de Guillermo Meneses. [266]

3. La madurez contemporánea.

Lo que pudiera considerarse como la gran revolución ideológica y metodológica en el campo de la crítica literaria, arranca de la década de los 20. Es consecuencia directa de la primera postguerra mundial y, en especial, de la revolución socialista rusa, fenómenos con los cuales la polarización en las visiones del mundo se intensifica. A un arte de vanguardia, iconoclasta con las normas éticas y estéticas precedentes, no se le podía entender con los instrumentos tradicionales de estudio. Las concepciones maniqueístas habían recibido un duro golpe con el desarrollo de la Lingüística saussureana. El comentario de textos y la estilística adquieren difusión y auge en casi toda Europa. Las posibilidades de construir una ciencia de la literatura con objeto y método propios se convierte casi en una obsesión.

Desde cualquier perspectiva que uno mire el problema contemporáneo de la producción literaria y del texto crítico, se podrá afirmar o negar más o menos enfáticamente su trasfondo ideológico cultural. Pero ninguno negará su carácter de praxis social en cuanto producción y de objeto artístico en cuanto producto. Esto ha permitido replantear no sólo la historia literaria para distinguirla de una historia anecdótica de tipo general o como suerte de organización cronológica de vidas intelectuales y asumirla como una historia de la producción textual de literatura, ideológicamente ubicada en el tiempo y el espacio de una época concreta. Estas concepciones nuevas de la historiografía literaria, con la Sociología de la Literatura, [267] fundada por Georg Lukacs, se orienta hacia la indagación genética de un género o una obra en un contexto globalizador. Al menos así culmina en Lucien Goldman dentro de su concepto de estructura englobante. En otra dimensión diferente, sin negar su intencionalidad ideológica, el texto se entiende como un sentido en el cual la expresión (lenguaje o escritura) y el significado (o contenido) son inseparables. Y esta será la función de la crítica, diferenciada de la historia y de la teoría literaria. La última, deja de ser normativa para adquirir un carácter de formulación inducida a partir del hecho

inoslayable del texto en sí, o su intertextualidad como producción; y a partir del hecho literario formula una conceptualización general de la literatura.

En cuanto a Venezuela, los años inmediatamente anteriores a la segunda guerra mundial mostraron una serie de fenómenos dirigidos a cambiar la fisonomía intelectual del país.

Entre 1909 y 1935, la crítica literaria fue ejercida en escasas publicaciones oficializadas o permitidas por la dictadura gomecista. El Cojo Ilustrado perduró hasta 1915. Cultura Venezolana marcó el relevo. El Nuevo Diario y El Universal tuvieron en Zumeta, Semprum y Luis Correa los exponentes mayores de la crítica. La Alborada duró poco y giró más en el terreno de la creación que de la reflexión ensayística. Fantoques, semanario humorístico, antigomecista y por tanto de vida espasmódica, permitía, cuando circulaba, la inserción de trabajos críticos escritos por Jesús Semprum bajo el seudónimo de Sagitario.

El Modernismo y el Positivismo fueron ahora ideologías estéticas y filosóficas que formaron el entorno del gomecismo. Por tanto, dominaron la escena e impusieron su carácter institucional sobre los nuevos escritores, cuya oposición a la dictadura fue inicialmente algo tímida. Excepcional fue el caso de Blanco-Fombona, modernista en su escritura de comienzo, pero la mayoría de cuya obra fue escrita desde Europa, en condición de exiliado. Muchas páginas suyas fueron desacralizadoras del Modernismo y abrieron paso a las estéticas realista y grotesca.

Al codificarse en forma extrema y, además, institucionalizarse como doctrinas de la dictadura, ambas corrientes [268] perdieron vigor, entraron en desgaste inexorable y comenzaron a recibir cuestionamientos, de un lado, con la aparición de pensadores anti-positivistas, bergsonianos y, en lo literario, con las vertientes del realismo y las vanguardias impulsadas ahora desde la universidad.

Las vanguardias, que empezaban a despuntar desde comienzos de los veinte, tuvieron en Fernando Paz Castillo, Julio Garmendia, Leopoldo Landaeta, sus primeras voces defensoras y sus críticos atinados. Más tarde, Arturo Uslar Pietri se impuso como un ideólogo de las estéticas nacientes, un polemista bien informado y certero. Siguieron la misma corriente y dejaron páginas de indiscutible vigencia, Pedro Sotillo, Julio y Enrique Planchart, Salustio González Rincones.

La mayor parte de la producción intelectual generada desde una óptica de vanguardia afinada como contrasistema conceptual del gomecismo, o se publicó fuera del país, como ocurrió con la obra de Picón Salas y Pocaterra, o se mantuvo inédita hasta la muerte de Gómez (1935).

Las dictaduras venezolanas han unificado ideológicamente, en oportunidades, grupos que por definición denotan antagonismos más o menos profundos. La muerte de Gómez explicitó diferencias doctrinarias que se habían mantenido solapadas hasta entonces, entre los vanguardistas, ahora más apegados al surrealismo, y los marxistas partidarios de un arte social-revolucionario. Revistas como Elite, vocero temprano de las vanguardias desde los años 30, fortalecen sus huestes intelectuales, con la apertura de mayor libertad periodística. Otras publicaciones trazan y diferencian movimientos ideológicamente enfrentados. Es el

caso de El Ingenioso Hidalgo y La Gaceta de América. En la primera, cierran filas Arturo Uslar Pietri, Pedro Sotillo y Alfredo Boulton, entre los redactores. Su orientación es considerada esteticista por Inocente Palacios, Miguel Acosta Saignes y otros afiliados a La Gaceta. Se entablan polémicas intelectuales que fecundan las teorizaciones y la crítica en tomo a la literatura del gomecismo, cuya publicación se produce después de la muerte del dictador, como ya se hizo notar. En los años siguientes proliferan las revistas literarias: Viernes, Contrapunto, Bitácora. Una vocación de universalidad y de asimilación de nuevas metodologías se anuncia vigorosamente. [269]

Nuestra vanguardia en aquellos años produjo más literatura de creación que textos crítico-reflexivos. Sus impulsores tuvieron en las Literaturas europeas de vanguardia, de Guillermo de Torre, una suerte de Biblia estética. Y en El tema de nuestro tiempo, de Ortega y Gasset, un breviario metodológico para enfocar la historia literaria bajo forma de generaciones. La crítica generacional hizo destrozos en la valoración de nuestra literatura. Tanto, como la concepción localista del texto. La obra crítica más consistente de algunos vanguardistas, será posterior. Así sucede con Felipe Massiani, Picón Salas, Angarita Arvelo -más historiador que crítico-, Uslar Pietri, Augusto Mijares. La preponderancia del ensayo histórico informativo por sobre el de análisis crítico de obras, es evidente. Proliferan, en cambio, las reseñas bibliográficas y los prólogos, algunos de ellos excelentes, como el conjunto de comentarios sobre autores contemporáneos, que legó Rafael Olivares Figueroa, o las notas de José Fabbiani Ruiz, en una memorable columna de prensa.

Entre 1935 y 1940, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial arrojaron en diáspora sobre Latinoamérica una avanzada intelectual de maestros que habría de jugar papel decisivo en la maduración y puesta al día del discurso crítico-literario. Entre ellos mismos, hubo heterogeneidad de orientaciones estéticas y metodológicas que se dejaron sentir. Pero eso mismo enriqueció el movimiento de las ideas en la medida que animó la atmósfera de discusión y los medios literarios. El denominador común estuvo en que la mayoría vino nutrida de instrumentos más dinámicos y eficientes para comprender nuestra literatura. Y a ello se consagraron con pasión que compromete nuestra gratitud. El reseñismo impresionista encontraba ahora adversario poderoso en la investigación rigurosa, la valoración analítica más penetrante. La biografía anecdótica o la apreciación volandera se minimizaban en la medida que iban apareciendo estudios monográficos sobre cuentistas, poetas, novelistas. Aquel cambio no podía operarse sin resistencia. No demoró la polémica, el rumor reticente y aun hasta el agravio o el vilipendio lanzado hacia su condición de extranjeros. [270]

Mariano Picón Salas, recién llegado de Chile, se mostró permeable a la presencia de los nuevos maestros. Entre ellos hubo historiadores sociales de la Literatura formados en la escuela filológica española: José Luis Sánchez Trincado, Juan Chabás. Su permanencia en Venezuela fue efímera, pero bastó a la apertura de otras visiones. De mayor influjo y perseverancia en el debate fue el romanista alemán Ulrich Leo, quien dedicó buena parte de su obra a estudiar con profundidad la poesía y la prosa de vanguardia. Sus ensayos, publicados en la revista Viernes, Revista Nacional de Cultura y El Universal, introdujeron la estilística alemana como praxis crítica en nuestro país. Tuvo opositores fuertes, entre ellos Juan Liscano, quien polemizó duramente con él. Pero hay algo indiscutible y es que, para la historia de nuestra crítica literaria contemporánea, su nombre y sus ensayos sobre

Las lanzas coloradas, la novelística de Gallegos, los cuentos de Pedro Emilio Coll, la poesía del grupo Viernes, constituyeron modelos que lamentablemente no tuvieron seguidores inmediatos. Ellos pudieron constituir punto de despegue para una importantísima línea de avance en la madurez metodológica del análisis.

Edoardo Crema, formado en la estética neo-croceana, dejó testimonio más denso. Dogmático en sus posturas, escribió páginas valiosas cuya vigencia se mantiene. Reveló el valor de Lazo Martí en el contexto de la poesía nativista. Reinterpretó con hondura la obra de Andrés Bello, Antonio Arráiz, Juan Vicente González, Eduardo Blanco. Llamó la atención sobre buenas bases teóricas, respecto al valor de las imágenes poéticas. Enseñó a leer el texto como obra de arte y no como mero documento indiferenciado de la historia o del panfleto. Ese fue su mérito. Difícilmente hay entre los nuevos nombres de la crítica literaria nacional uno que escape a la condición de alumno, si no de discípulo de Edoardo Crema. Así lo indica una simple enumeración que incluye conocidas personalidades como Augusto Germán Orihuela, Rafael Osuna, Pedro Díaz Seijas, José Antonio [271] Escalona Escalona, Óscar Sambrano Urdaneta, Orlando Araujo, Alexis Márquez Rodríguez, Pedro Pablo Paredes, Marco Antonio Martínez, Manuel Bermúdez y otros que escapan a la memoria. Lo cierto es que Edoardo Crema hizo tomar conciencia de una axiología específica de la literatura. Comparó autores nacionales con otros de la literatura universal. Escribió sobre estética. Quiso fundar una teoría literaria propia y dejó aportes no desdeñables. Polemizó con vehemencia para defender sus aseveraciones. Recibió impactos en el combate. Amó el país como suyo. Despertó pasiones y envidias, pero también hizo despertar vocaciones.

Algo semejante sucedió después con otros dos nombres a quienes no se puede olvidar en un recuento: Pedro Grases, con su afinada disciplina filológica en la investigación documental y bibliográfica. Ángel Rosenblat porque fue el primero en enseñar a Saussure en la Universidad venezolana; porque impuso el trabajo de investigación crítica como un trajinar científico con el lenguaje. A través del Instituto de Filología «Andrés Bello» de la Universidad Central de Venezuela desfilaron, aprendieron y luego tomaron otros caminos, acuciosos críticos como Orlando Araujo, cuyo libro Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos sigue siendo ejemplar, o el recién fallecido Marco Antonio Martínez, Rafael Osuna Ruiz, María Teresa Rojas y otros.

En América Latina, por lo general y, particularmente en nuestro país, somos especialmente reacios a admitir la condición de discípulos. Nuestra rebeldía no llega a permitir tanta humildad. Lo que para un joven catedrático europeo es tinte de orgullo y nunca acto de sumisión, reconocer a un maestro cuya experiencia se asimila para superarla y hacer avanzar la disciplina de un campo determinado, para nosotros, admitir semejante condición se interpreta como un rebajamiento, como un complejo de aprendiz de artesano. Por eso es más digno de reconocimiento el difícil magisterio que correspondió a Ulrich Leo, Sánchez Trincado, Crema, Grases, Rosenblat. La soberbia o la negación nunca los llevó a amilanarse. Perseveraron. Allí queda la obra y el testimonio. Aquí, el simple homenaje de remembranza.

Si hubiese tiempo y espacio para establecer un inventario de la cuantiosa producción monográfica operada [272] en la crítica venezolana a partir de la renovación iniciada por

los maestros que mencionamos, podríamos observar que, aun con diferencias radicales en los enfoques, o en las metodologías adoptadas después por quienes aprendieron con ellos, es evidente que desde entonces la crítica literaria trascendió la circunstancialidad del ensayo impresionista o la recensión hemerográfica para penetrar más recónditamente los complejos rincones del texto. A partir de trabajos como los de Leo, Crema, Rosenblat, ya no era posible continuar hilvanando adjetivos asociados por impresión, simpatía o reticencia. Así comenzaron a producirse libros como el mencionado de Orlando Araujo sobre Gallegos, o sobre la narrativa contemporánea; el estudio de Escalona sobre Maitín, los de Sambrano Urdaneta sobre Paz Castillo, Arráiz, la poesía contemporánea; los tempranos ensayos de Orihuela sobre Díaz Rodríguez o el más reciente acerca de Bolet Peraza; el de Alexis Márquez sobre Alejo Carpentier; los de Rafael Osuna sobre Romero García. La lectura de estos mensajes críticos puede inducir a divergencia, como es lógico. Pero innegablemente en ellos hay un rigor y un sentido de coherencia que faltaban en innumerables trabajos anteriores.

Estoy lejos de pretender que la única crítica válida escrita en Venezuela a partir de los años 30 haya sido la que nació a la sombra de los maestros citados. Me limito a decir que esas lecciones constituyeron acicate decisivo. Lo suficiente para repercutir en la crítica literaria posterior. Trabajos meritorios nacidos con otras perspectivas son los aportados por Pedro Pablo Barnola sobre Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana; los estudios de Juan Liscano, recogidos en Caminos de la prosa; los ensayos de Pascual Venegas Filardo sobre poetas y novelistas; los trabajos de José Ramón Medina sobre jóvenes poetas; las escasas y muy densas páginas escritas en el oficio por nuestro inolvidable Rafael Ángel Insausti. Caso magistral de ponderación y sabiduría es el libro reciente de Guillermo Sucre, La máscara, la transparencia, donde el enfoque intertextual aplicado a la poesía hispanoamericana, representa un vuelco indiscutible en las maneras de leer la poesía. Y ninguno de ellos podría decirse formado con las lecciones de los fundadores de nuestra crítica contemporánea. [273]

Luego de otro decenio dictatorial, el de Marcos Pérez Jiménez, se percibe otro cambio dialéctico de importancia. El perezjimenismo desbandó buena parte del país intelectual. Exilio político en alto volumen, torturas y cárceles, fueron motores dramáticos que empujaron a estudiantes jóvenes, y a otros maduros que recomenzaron a estudiar por muchos rumbos geográficos e ideológicos. Nuestra Universidad, privada de autonomía, el Instituto Pedagógico, diezmado en sus mejores cuadros docentes por la persecución o la renuncia, aletargaron notablemente la investigación y la crítica. Quedaron algunos maestros, fieles a su propósito de formar. Pero el inconformismo y la indignación juvenil intranquilizaban necesariamente el aprendizaje. La situación era de lucha clandestina y el compromiso fue haciéndose unánime.

Al finalizar aquel período (1948-1958), la restitución de la autonomía universitaria, el regreso a una turbulencia democrática, no exenta de represión, presentó un cuadro de enfrentamientos ideológicos. La unidad efímera contra una dictadura más, era quebradiza y se rompió. El proceso de la crítica literaria no podía quedar al margen de la controversia conceptual.

Durante la dictadura, se criticaba entre líneas, a través de escasos suplementos literarios de periódicos, o en revistas como la combativa Cruz del Sur, que incluso promovió un concurso para este tipo de trabajos. De ahí surgieron algunos ensayos valiosos como los de José Rivas Rivas y otros de enfoque marxista, algo dogmáticos, dedicados por Ramón Losada Aldana a la narrativa de Gallegos y Díaz Sánchez. En las nuevas circunstancias, con otros catedráticos de los que se habían formado fuera del país, se incrementaron las huestes intelectuales. En el aula y en revistas recién fundadas, la crítica literaria se revigorizaba. Es recordable por su agresividad juvenil la revista Crítica Contemporánea, y otras como Sardo y Tabla Redonda, que la precedieron. Allí ejercitaron sus armas de polemistas Manuel Caballero, Jesús Sanoja Hernández, Pedro Duno, Gustavo Luis Carrera, Rafael Di Prisco, entre otros.

Con los venezolanos que regresaban del exilio llegaban también otros maestros cuya lección dejó huellas innegables. Imprescindible de tratar es el caso de Segundo Serrano Poncela, cuyos planteamientos de una crítica [274] fenomenológica tuvieron audiencia entusiasta en el aula y lectores más o menos adictos en sus ensayos del Papel Literario de El Nacional. La Sociología de la Literatura y la crítica marxista despojada del dogmatismo stalinista hicieron aparición más metódica. La vuelta a metodologías extrínsecas y un ansia de inventariar la historia literaria reorientaron algunas vocaciones. Orlando Araujo irrumpió hacia el marxismo, con entusiasmo casi adolescente en un ensayo sobre Manuel Díaz Rodríguez. Gustavo Luis Carrera efectuó una valiosa revisión de Los mártires, de Fermín Toro, novela soslayada por la crítica y la historia regionalistas. Efraín Subero se ocupó de la poesía popular, antologó poetas, sistematizó bibliografías. Oswaldo Larrazábal Henríquez se consagró a estudiar la novelística del siglo XIX; José Antonio Castro y Víctor Fuenmayor, Juan Gregorio Rodríguez Sánchez y otros formaron un núcleo riguroso de investigadores en la Universidad del Zulia. Lubio Cardozo y Juan Pintó culminaron en Mérida un primer Diccionario de Literatura Venezolana.

La violencia político-social de los años 60 volvió a sacudir las concepciones literarias con la atomización ideológica de la izquierda. El llamado boom de la narrativa hispanoamericana hizo acto de presencia en Venezuela desde 1967. Una nueva literatura impuso una autocrítica metodológica sostenida hasta hoy como reto. La década de los 70 se muestra así como la de una puesta en picota de la actividad crítica literaria.

En 1971, el Instituto Pedagógico de Caracas funda el primer Curso de Post-Grado en Lingüística y Literatura Hispanoamericana. Lo han seguido después otros en la Universidad Central de Venezuela y en la Simón Bolívar. En todos ellos se discute la búsqueda de nuevas orientaciones metodológicas e ideológicas. En el contexto influye la gran disidencia y el consecuente debate internacional de las ideologías modernas y de los métodos más recientes. La llamada obsolescencia dinámica planteada por antropólogos de nuestros días acerca de los objetos de consumo, hace estragos en la durabilidad de los procedimientos tanto lingüísticos como crítico-literarios. Estamos ante un proceso de babelización dentro del cual se niega la crítica o se vocifera muchas veces contra métodos cuya fundamentación o eficacia se ignoran. Lo [275] que es innegable es que América Latina ha entrado por fin en la escena de la producción literaria universal y también en el mercado masivo de consumo bibliográfico donde pone en circulación su propia literatura. Los críticos norteamericanos y europeos se han volcado en ejército sobre nuestra literatura. Es una

especie de descubrimiento y conquista literarios... Esto impone a quienes trabajamos en el campo crítico hispanoamericano una revisión urgente de criterios y procedimientos.

En medio de ese cuadro general lo innegable es la asunción del texto literario como obra de arte soportada en la lengua y como lenguaje específico diferente de otra discursividad no literaria. Por tanto, es objeto de una producción social que se rige por leyes propias además de las lingüistas. Las nuevas estéticas literarias, marxistas y no marxistas, disienten en el aspecto operativo pero coinciden en un objetivo común: el conocimiento del texto como objeto de la crítica, distinto de la evolución intertextual, objeto de la historia literaria y, ambos, instancias que convergen cultural e históricamente en unas posibilidades teóricas sobre los modos de producción literaria en su conjunto. La teoría deja de ser un código hermetizado, una normativa, para constituir una generalización inducida a través de un proceso.

Por espacio y conveniencia cierro estas reflexiones con una cita del excelente crítico chileno Nelson Osorio Tejeda, quien reside y enseña ahora entre nosotros. Me solidarizo con sus puntos de vista, porque en ellos se resume una posición común de nuevas promociones críticas formadas por hombres que trabajan en diversos lugares del Continente, unidos por un propósito compartido: el de dotar nuestro quehacer analítico y valorativo el fenómeno literario, con instrumentos más certeros, sin caer por ello en una suerte de regionalismo o autoctonismo metodológico en el que ya habíamos incurrido antes con los resultados obvios. La cita del investigador chileno sostiene:

Porque si bien es cierto que tanto el estudio de la evolución formal e interna, tarea que postulan las distintas corrientes inmanentistas, como la preocupación por los factores sociales y externos, desarrolladas por las diversas corrientes sociologistas y positivistas, tienen antecedentes valiosos [276] en nuestro medio, no puede entenderse el planteamiento arriba expuesto como una suma abigarrada y ecléctica de dos métodos o tendencias que priman en las prácticas anteriores. La mayor parte de los estudiosos actuales en América Latina coinciden en la necesidad de superar tanto el sociologismo mecánico como el inmanentismo formal. Pero este superar habría que entenderlo en un sentido dialéctico (el *aufheben* hegeliano, si se quiere), que es tan ajeno al rechazo absoluto como a la conciliación ecléctica. Si ambas tendencias dominantes se ofrecen como una dicotomía, el único camino viable para una integración orgánica y coherente del estudio de las estructuras formales en relación con los hechos de la vida social es cambiando las premisas teórico-ideológicas desde las cuales ambas prácticas han surgido.

Pero esto último ya no significa sólo un cuestionamiento de la crítica y sus tendencias dominantes, sino que fundamentalmente lleva a un cuestionamiento y toma de posiciones respecto a premisas ideológicas y la concepción del mundo que subyacen en su ejercicio. Dicho en otros términos, no creemos posible en la actualidad que la crítica en nuestro medio pueda desarrollarse a la altura de las necesidades inmediatas sin superar el sociologismo y el inmanentismo. Pero no podrá lograrse esto último sin superar al mismo tiempo las premisas ideológicas en que estas tendencias se sustentan.

Como plantea Osorio, se trata, pues, en este momento, de un imperativo: la elaboración de síntesis nuevas en lo ideológico y, por ende, en lo metodológico. Sólo quisiera añadir que, en nuestros días, ha surgido como disparidad una suerte de autoctonismo

metodológico, de ameghinismo crítico, según el cual tendríamos que inventar un método latinoamericano o nacional para hacer crítica literaria. Sería interesante saber si también se está proponiendo hacer una medicina colombiana, unas matemáticas [277] brasileras, una física argentina, una antropología mexicana. Este podría ser el camino más corto para cercenar la universalidad a que aspira y es necesaria a toda ciencia. Y si la crítica literaria quiere llegar a la categoría de una ciencia social diferenciada, deberá pensar en función de indagar, sin duda, nuestras peculiaridades regionales, lo que hace diferente nuestra producción literaria, como variable de la producción general de literatura, es decir, que nadie niega la conveniencia de establecer los rasgos caracterizadores de las literaturas nacionales a lo cual la crítica no puede ser extraña, pero pensamos que teórica y metodológicamente, lo colombiano, venezolano, argentino o mexicano de la crítica, será cuanto el discurso crítico producido en cada país, aporte al desarrollo internacional de esa disciplina. Es así como la Noología de Luis Jorge Prieto, no es una semiótica argentina, sino la aportación de un gran investigador argentino a las ciencias universales del lenguaje. Si los cambios que propone el colega Osorio -y sabemos que es así- se entienden como tarea universal de búsquedas, es decir, autocuestionamiento de métodos para adquirir nuevos instrumentos que permitan conocer y comprender mejor nuestra producción literario social en esta época y en otras, habremos logrado un aporte extraordinario para resolver problemas que están planteados hoy en todas partes para quienes se ocupan de este asunto y alcanzar así el acceso a una ciencia de la literatura con método y objeto propios. Ya el discurso crítico no será entonces un hacer literario a expensas de un texto literario, sino describir, analizar y comprender el objeto literario en función de un discurso científico capaz de responder a la exigencia social que él expresa y a la expresión artística que se estudia en él, si realmente es literatura. [278]

Bibliografía mínima citada en el texto

ALVARADO, Lisandro. - Miscelánea de Letras e Historia. (Obras Completas, vol. VII.) Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1958. (Estudio preliminar de Guillermo Morón.)

ANDERSON IMBERT, Enrique. - Métodos de crítica literaria. Madrid, Revista de Occidente (Cimas de América), 1969.

ANGARITA ARVELO, Rafael. - «La crítica literaria en Venezuela». En: Revista Nacional de Cultura. Caracas, julio-agosto, 1954. N° 105, pp. 9-20.

-, Historia y crítica de la novela en Venezuela. Leipzig, Imp. de August Pries, 1938.

ARAUJO, Orlando. - Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos. Buenos Aires, Nova, 1955.

-, La palabra estéril. Maracaibo, Edics. de la Universidad del Zulia, 1966.

BARNOLA, Pedro Pablo. - Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Col. Vigilia), 1963.

BEGUIN, Albert. - El alma romántica y el sueño. México, Fondo de Cultura Económica (Col. Lengua y Estudios Literarios), 1954.

BELLO, Andrés. - Obras Completas (vol. IX). Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1956.

BOLÍVAR, Simón. - Obras Completas. La Habana, Edit. Lex, 1947. (2 vols. ed. de lujo.) [279]

CALCAÑO, julio. - Crítica literaria. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República. (Col. Fuentes para la historia de la literatura venezolana, 1), 1972.

-, Parnaso venezolano. Curazao, Impt. de Vethencourt e hijos, 1892.

COLL, Pedro Emilio. - El Castillo de Elsinor. Palabras. Madrid, Edit. América, s.a.

-, Pedro Emilio Coll. (Antología.) Caracas, Edics. de la Ac. Venezolana de la Lengua (Clásicos Venezolanos 14), 1966. (Selección y prólogo de Rafael Ángel Insausti.)

-, La vida literaria, (Comp. y notas de Rafael Ángel Insausti.) Caracas, Edics. del Congreso de la República y la Asoc. de Escritores Venezolanos, 1972. (Prólogo de José Ramón Medina).

CORTI, María (y C. Segre). - I metodi attuali della critica in Italia. Torino, Edizioni Radiotelevisione italiana, 1970.

CORREA, Luis. - Terra Patrum. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca Popular Venezolana, 79), 1961. (Estudio preliminar de Domingo Miliani.) (Hay ed. en Biblioteca Popular Eldorado.)

CREMA, Edoardo. - El arte como creación relacionista. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, Dept. de Publicaciones, 1973.

-, Interpretaciones críticas de Literatura Venezolana. Caracas, Edics. de la Universidad Central de Venezuela, Instituto de Estudios Hispanoamericanos (Estudios hispanoamericanos, 1), s, a.

DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. - Sermones líricos. Caracas-Barcelona (España), Nueva Cádiz, s.a.

ERMATINCER, E. y otros. - Filosofía de la ciencia literaria. México, Fondo de Cultura Económica (Col. Lengua y Estudios Literarios), 1946.

FRYE, Northrop. - Anatomía de la crítica. Caracas, Monte Avila, 1977.

GARCÍA BACCA, Juan D. - Antología del pensamiento filosófico venezolano. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca Venezolana de Cultura), 1964, 3 vols. [280]

GARCÍA BERRIO, Antonio. - Significado actual del formalismo ruso. Barcelona, Planeta, 1973.

GIL FORTOUL, José. - Páginas de ayer. (Obras Completas, v. VIII.) Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1957.

-, Sinfonía inacabada. (Obras Completas, v. VII.) Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, 1957.

GONZÁLEZ, Juan Vicente. - La doctrina conservadora. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República. (Col. Pensamiento Político Venezolano del siglo XIX, vols. 2 y 3), 1961.

-, Mesenianas. (Com. de Manuel Segundo Sánchez y Luis Correa.) Caracas, Edit. Sur América, 1939.

-, La Revista Literaria. Caracas, Tip. Vargas, 1956. (ed. facsim.).

GRAMSCI, Antonio. - Cultura y Literatura. Barcelona, Península, 1972.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. - La actual ciencia literaria en Alemania. Salamanca, Anaya, 1971.

HAMM, Peter. - Crítica de la crítica. Barcelona, Barral Editores (Libros de Enlace), 1971.

HJEMSLEV, Louis. - El lenguaje. Madrid, Gredos (Románica Hispánica), 1971.

-, Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid, Gredos (Románica Hispánica), 1971.

KEY AYALA, Santiago. - Bajo el signo del Avila. Caracas, Avila Gráfica, 1947.

LEO, Ulrich. - Interpretaciones estilísticas. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República (Fuentes para la historia de la lit. venezolana, 2), 1972.

LISCANO, Juan. - Caminos de la prosa. Caracas, Avila Gráfica, 1953.

LÓPEZ MÉNDEZ, Luis. - Obras Completas. Caracas, s.p.i. (Biblioteca de autores y temas tachirenses, 6), (1960). (Prólogo de Luis Beltrán Guerrero.) [281]

LUKACS, Georg y otros. - Polémica sobre el realismo. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

MARX, Karl. - Manuscritos económico-filosóficos de 1844. México, Edic. de Cultura Popular, 1976.

MEDINA, José Ramón. - Cincuenta años de literatura venezolana. Caracas, Monte Avila, 1969.

MUSCHG, Walter. - Historia trágica de la literatura. México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1965.

ORTEGA Y GASSET, José. - El tema de nuestro tiempo. Madrid, Revista de Occidente (Col. El Arquero), 1964.

OSORIO TEJEDA, Nelson. - «La Nueva narrativa y los problemas de la crítica hispanoamericana actual». Separata de Rev. de crítica literaria latinoamericana. Lima, 1er. semestre de 1977, año III, N° 5.

PÉREZ BONALDE, J. A. - «Juicio crítico sobre los Perfiles Venezolanos de Felipe Tejera». En: La Opinión Nacional. Caracas, 26-28-29 y 30 de agosto de 1882.

PICÓN FEBRES, Gonzalo. - La literatura venezolana en el siglo XIX. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República, (Fuentes para la hist. de la literatura venezolana, 4), 1972.

PLANCHART, Julio. - Temas críticos. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República (Fuentes para la hist. de la lit. venezolana, 3), 1972.

POULET, George (comp.) y otros. - Los caminos actuales de la crítica. Barcelona, Planeta, 1969.

RAMOS, José Luis. - José Luis Ramos (Antología). Caracas, Edics. de la Ac. Venezolana de la Lengua (Clásicos Venezolanos, 1), 1961. (Estudio preliminar de Luis Beltrán Guerrero.)

REYES, ALFONSO. - El deslinde. México, El Colegio de México, 1943.

ROJAS, José María de. - Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos. Caracas, Edics. del Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975. Estudio preliminar de Manuel Alfredo Rodríguez. [282]

SEIJAS, Rafael (ed. comp.). - Primer libro venezolano de Literatura, Ciencia y Bellas Artes. Caracas, Edics. del Concejo Municipal del Distrito Federal, 1974. (Versión facsimilar.)

SEMPRUM, Jesús. - Crítica literaria. Caracas, Edics. Villegas, 1956. (Selección y notas de Pedro Díaz Seijas y Luis Semprum.)

SUCRE, Guillermo. - La máscara, la transparencia. Caracas, Monte Avila, 1975.

TEJERA, Felipe. - Perfiles venezolanos. Caracas, Edics. de la Presidencia de la República. (Fuentes para la hist. de la literatura venezolana, 5), 1972.

TORRE, Guillermo de. - Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1965.

VOLPE, Galvano della. - Crítica del gusto. Barcelona. Seix-Barral, (Biblioteca Breve), 1966.

WEHRLI, M. - Introducción a la ciencia literaria. Buenos Aires, Nova, 1966.

WELLEK, Rene. - Conceptos de crítica literaria. Caracas, Edics. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela (EBUCV), 1968.

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

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

