

Entreletras

Deposito legal: M020140000018

ISSN: 2665-0057

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año IV, No. 8, Julio-diciembre 2020



**Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del
Instituto Pedagógico de Maturín,
Universidad Pedagógica Experimental Libertador**

Maturín, 2020

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año IV No. 7. Enero- Junio 2020

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” (IPMALA/UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos, traducciones y revisiones bibliográficas relacionadas con la literatura, poniendo énfasis en la literatura venezolana y caribeña. De aparición semestral, esta publicación tiene por objetivos fundamentales la difusión de conocimientos, posibilitar el intercambio entre pares y estimular la producción científica en el área literaria.

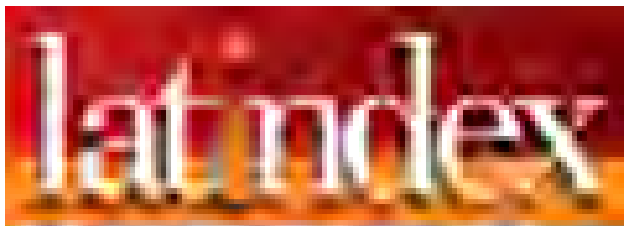
OBJETIVOS

- Contribuir a la discusión de los problemas relevantes de la literatura, con especial énfasis en la literatura venezolana y caribeña
- Difundir el acervo cultural investigativo universitario
- Propiciar el diálogo de las disciplinas que tienen vida en el escenario académico de la Universidad
- Poner en la escena pública los enfoques contemporáneos sobre la teoría y la práctica de la literatura
- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín
- Favorecer la permanente actualización en los escenarios educativos

La revista está indizada por



Los datos de la revista y de todas las revistas incluidas en el índice aparecen en este enlace: <http://www.citobile.cl/b2c.htm>



Folio=29252

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas
Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal



Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López

Rector

Prof. Doris Pérez

Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez

Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno

Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno

Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Alcides Zaragoza

Director-Decano

Prof. Neida Montiel

Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans

Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio

Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer

Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA)



El Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA) se crea para promover un ambiente crítico y corporativo para los investigadores interesados en el estudio de la literatura del área de Latinoamérica y del Caribe, haciendo especial énfasis en la literatura venezolana y de la región que sirve de entorno geográfico a nuestra Universidad en el Sur Oriente del país. Persigue:

- 1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;
 - 2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.
 - 3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas
- ART. 2 Son funciones del Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos y Caribeños:
- 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el

área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

- 2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;
- 6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;
- 7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;
- 8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;
- 9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

Luis Mora (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

Juan Joel Linares Simancas (Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades, Lima, Perú)

Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Pedro Aguilera Vásquez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista *Entreletras*

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entreletras.cilca@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio>

Diseño, arte final e ilustración de portada: Celso Medina.

Sumario

Página

Editorial	8
Entrevista: Carmen Ruiz Barrionuevo: “El éxito del realismo mágico en Europa vino a camuflar la gran producción en Hispanoamérica”	10
Conferencia: “Voces y escritura en <i>Viejo</i> de Adriano González León”. Carmen Ruiz Barrionuevo	20
Ensayo: “Epílogo a <i>Umbrales y perspectivas</i> ”. José Balza	23
Palabras para Carmen Ruiz Barrionuevo	
“Queremos tanto a Carmen”. José Antonio Funes	28
“Devoción y lucidez de Carmen Ruiz Barrionuevo”. Gabriel Jiménez Emán	30
Artículos:	
“Bolívar Coronado y Daniel Mendoza. La falsificación literaria, el arquetipo del llanero y la pervivencia del apócrifo”. Juan Pablo Gómez Cova	33
“Para repensar el imaginario petrolero venezolano (1912-2018). Maylen Sosa Silva	41
“Recepción del tema petrolero en la Literatura Venezolana”. Ramón Ordaz	58
Celso Medina. “La crítica literaria y la formación de literatura venezolana”	64
Crónica:	
“Cine Venezolano: más de 120 años de historia”. Beatriz Level	88
Reseña:	
“Brito, Carlos. <i>Cuando raya el esplendor</i> ”. Luis Malaver	101
Literatura Otra:	
Derek Walcott	103
“La luz del mundo”. Traducción de Jesús Medina Guilarte	104
“The lighth of the world”	107
“La poética del paisaje en Derek Walcott”	111
Dominique Aurélia	
Normas para los autores	119
Normas para los árbitros.	120
Autores.	123

Editorial

Durísimo ha sido el semestre que pasó. Duro por su crueldad, duro por los inmensos retos que se arrojan sobre la humanidad. Esta vuelta a lo apocalíptico no es ahora un ejercicio retórico, sino un golpe directo a la vida e implica cambios en la cultura con la que lidiaremos. Ya estamos viendo cómo la literatura, la filosofía y la educación asumen y hablan de una pandemia que aún nos amenaza como una espada de Damocles. ¿Será la humanidad de ahora en adelante la misma? Obvio que no, pero esperamos librarnos del terror para ocuparnos con serenidad de esos nuevos retos.

Entreletras reúne a un grupo de investigadores y escritores a los que los une un tema: la amistad con la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, catedrática emérita de la Universidad de Salamanca, una importante pionera del renacer de los estudios de la literatura hispanoamericana en España y en Europa. Ella, desde su trabajo docente e investigativo en las Universidades de la Laguna y de Salamanca, no solo desplegó su carrera de analista de la literatura de esta región del mundo, sino que abrió cauces claves para que otros investigadores tornaran su mirada hacia la creación literaria hispanoamericana. Por ello, muchas de las páginas de esta edición rememoran experiencias vividas en la hermosa ciudad de las piedras doradas, por cuyas calles desfila con mucha hidalguía la historia. Ellas serán contadas por los alumnos y amigos de la profesora Ruiz Barrionuevo, para destacar la dedicación y el afecto que brindara a los latinoamericanos, en especial a los venezolanos, que se le acercaron cuando se aprestaban a hacer sus estudios en España.

En medio de la cuarentena universal, la profesora Ruiz Barrionuevo accedió a responder a nuestras preguntas sobre un conjunto de temas que preocupan a los críticos y estudiosos de la literatura latinoamericana. Dos ideas resaltan en sus respuestas: primero la inmensa riqueza de esta literatura y cómo esa pluralidad ha tenido algunos obstáculos para percibirse, debido a los juegos de la llamada institución literaria, la cual la escondió por mucho tiempo. La otra idea tiene que ver con que “no son buenos tiempos los que vive la crítica”, por los profundos cambios sociopolíticos que han alterado el universo de las humanidades.

Para muestra de sus afectos por la literatura venezolana, la profesora Ruiz Barrionuevo nos ofrece un viejo texto crítico, inédito, que escribiera con motivo de la aparición de la segunda novela del escritor Adriano González León, *Viejo*, en el que deja ver la maestría de este autor en el juego con lo polifónico.

Para refrendar su afecto a la profesora Ruiz Barrionuevo, el novelista y ensayista venezolano José Balza nos ofrece una visión de la dimensión abierta y paradójica que asume la crítica de la estudiosa castellana. Se trata del epílogo a un libro -todavía inédito- que reúne textos que, por la descripción del novelista, parece un rico manjar para adentrarse a temas muy novedosos, como por ejemplo, el aporte intelectual a la cultura venezolana de Juan Germán Roscio o el abordaje de algunos textos casi desconocidos y no estudiados de Ramos Sucre.

Creemos un espacio para registrar testimonios sobre el trabajo y la personalidad nuestra homenajeada. El poeta hondureño José Antonio Funes, egresado de la USAL, deja constancia del trabajo de Ruiz Barrionuevo, en el que señala hay un enterezo de la rigurosidad y el afecto. Por su parte, nuestro poeta y narrador, Gabriel Jiménez Emán, encomia la condición de anfitriona eficiente y cálida, que ha experimentado las veces que le ha tocado participar en los Encuentros de Escritores, que promueve la Cátedra “Ramos Sucre”.

La sección de artículos de nuestra edición se inicia con un texto que escenifica en la crítica el asunto de un peculiar género literario: el texto falseado, así con ese adjetivo tan polémico. Lo escribe otro alumno de la profesora Barrionuevo, Juan Pablo Gómez Cova, quien analiza el trabajo literario de Rafael Bolívar Coronado; concretamente el libro *El llanero (Estudio de sociología venezolana)*, que escribiera este, pero con la firma del también autor venezolano Daniel Mendoza. Deplora Gómez Cova que esa obra no haya sido juzgada no por lo que es ella como texto, sino por la osadía de Bolívar Coronado de usurpar el nombre de otro escritor.

El tema del petróleo, tan pertinente en estos días, es tratado por la también alumna de Ruiz Barrionuevo, Maylen Sosa Silva. Ella hace un paisaje del impacto que causó la irrupción del petróleo en la cultura nacional, ilustrándolo con las novelas que testimonian esa presencia. Sosa analiza las obras más recientes que tratan el asunto.

Del mismo petróleo nos habla el poeta Ramón Ordaz, retomando una idea que expusiera en la década de los 70 Gustavo Luis Carrera, resumida en la frase “Venezuela, país petrolero sin una novelística del petróleo”. Ordaz toma como referencia no solo la novela. Habla de la poesía y del teatro, llegando a una conclusión parecida a la de Carrera: Venezuela aún espera una literatura del petróleo.

Celso Medina, otro alumno de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, nos habla del papel jugado por la crítica literaria venezolana en la creación de la arquitectura del sistema literario de Venezuela. La hipótesis central es que no basta la existencia de las obras para hablar de una literatura nacional; es necesario una crítica que la ordene y la instituya.

La crónica de esta edición está dedicada a dar cuenta de la historia del cine venezolano. Está a cargo de la profesora Beatriz Level, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

La reseña que registramos es del poeta, investigador y profesor universitario Luis Malaver, quien escribe sobre *Cuando raya el esplendor*, el último libro del poeta y hombre de cine, Carlos Brito, de quien lamentamos su muerte, acaecida el año 2019.

La sección Literatura Otra invita al poeta antillano Derek Walcott, por dos vías: una por su legendario poema “La luz del mundo”, traducido del inglés al español por Jesús Medina Guilarte, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. La otra vía la facilita la investigadora y docente de la Universidad de las Antillas, en Martinica, Dominique Aurélia, quien reflexiona sobre la potencia del paisaje en la poética de Walcott.

Agradecemos la colaboración de Jacqueline Alencar, fotógrafa de Salamanca, autora de la fotografía a la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo y a Enrique Hernández D’Jesús, por su fotografía intervenida del poeta Walcott.

Por último, queremos agradecer a Latindex y a Actualidad Iberoamericana la confianza que han depositado en nosotros al incluirnos en sus índices.

Carmen Ruiz Barrionuevo

“El éxito del realismo mágico en Europa vino a camuflar la gran producción de Hispanoamérica”



Foto de Jacqueline Alencar

La profesora Carmen Ruiz Barrionuevo es una castellana con raíces andaluzas. Sus padres, procedían de Jerez de la Frontera y de Málaga. El padre ganó un concurso de profesor de literatura de media en Burgos, donde nació nuestra entrevistada. En la Universidad de Salamanca cursó su grado y doctorado. Se inició como docente en la misma USAL y le tocó iniciar la enseñanza de la literatura latinoamericana, en momentos en que esta literatura tenía poca resonancia en España. En su casa de Burgos ya había comenzado a leer a los latinoamericanos, llevada de la mano de sus padres, quienes sintieron simpatías por autores que procedían de esos países. Un concurso de oposición la lleva a Las Canarias. Y fue profesora de la Universidad de La Laguna durante diez años (1978-1988). Obtiene la Cátedra de Literatura Hispanoamericana en 1989 y así regresa a la Universidad de Salamanca, de la que se jubiló en 2018.

Ruiz Barrionuevo es una fiel y tesonera estudiosa de la literatura hispanoamericana. No solo la estudia, la promueve. Ha visitado a los países hispanoamericanos, compartiendo con sus escritores, organizando y participando en muchísimos eventos, integrando jurados en importantes premios. Fundó y dirigió la Cátedra de Literatura Venezolana «José Antonio Ramos Sucre». Fue Vicepresidenta del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, del 2008 al 2012. Obtuvo el premio «María de Maeztu» de la Universidad de Salamanca a la excelencia investigadora (2008). Ha trabajado autores de los siglos XIX y XX, cubanos (José Martí, Julián del Casal, José Lezama Lima, Gastón Baquero, Virgilio Piñera) y venezolanos (José Antonio Ramos Sucre, Ana Enriqueta Terán, José Balza), así como poesía y prosa de los mismos siglos desde el modernismo. Entre sus publicaciones podemos citar *El «Paradiso» de Lezama Lima* (1980); *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig* (1991); *Rubén Darío* (2002); *Asedios a la escritura de José Lezama Lima* (2008). También ha realizado ediciones y trabajos críticos acerca de Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, Álvaro Mutis, y Jorge Volpi. Organizó en 2000 el XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), cuyas actas se publicaron como *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas* (2003). Dirige actualmente

la revista Guaraguao, del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)¹.

Formada en una Universidad y una región clave para la Literatura Española, por sus autores y su referencia, como lo es Salamanca, ¿cómo logró interesarse en la Literatura Latinoamericana?

-Esta pregunta me obliga a recordar mi trayectoria, cosa que puede ser conveniente porque así se explica bien cómo a veces el azar, unido al interés de cada persona, puede propiciar una dedicación o una vocación. Desde que tengo memoria me llamó mucho la atención la literatura escrita en América Latina. Muy joven leí algunos libros que mi padre, profesor de literatura y buen lector, tenía en su biblioteca. Era la época de la dictadura de Franco, las décadas de los años 50 al 70 del siglo XX, y los libros llegaban con dificultad, había que acudir a las ediciones de Espasa, a la famosa Colección Austral, o bien a las de Losada, la editorial argentina, cuyos libros, en algún caso, eran poco accesibles por la censura y el elevado precio. Leí, entre otros, *La vorágine* de José Eustasio Rivera, que apenas había tenido eco en España, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, y por supuesto *Doña Bárbara*. En estas décadas del pasado siglo, el acceso a los libros y la cultura en general eran difíciles y en condiciones poco aceptables, ciertos autores de renombre eran casi inaccesibles en su integridad, puedo poner unos ejemplos: se leía *Altazor* de Vicente Huidobro en ediciones mutiladas y era casi imposible acceder a la poesía de Pablo Neruda, salvo, en algún caso, con la complicidad de los libreros. En general la censura actuaba por cuestiones ideológicas y religiosas. Me acuerdo haber asistido a un acto en Salamanca en los años 70, los últimos de la dictadura, en el que el gobernador civil intentó prohibir un recital de poetas españoles porque uno de ellos pensaba dedicar un poema a Neruda. En este ambiente, en el que no llegaban libros y eran escasas las noticias, leía lo que llegaba a mis manos con interés. Al término de mis estudios en la Universidad de Salamanca, se me presentó la posibilidad de entrar como profesora ayudante de Literatura Española en la Facultad de Filología. Así empecé una carrera académica que por una situación fortuita se inclinó hacia la literatura de la América Latina. Y es que en aquellos años que yo empezaba, 1973, 1974, no había muchos profesores que se atrevieran a impartir docencia de autores latinoamericanos. Se me ofreció y yo acepté el reto, aunque las dificultades habían de ser muchas. En un ambiente dominado por los autores de España, no había información ni medios, la biblioteca Filología de la Universidad tan solo contaba con algunos libros dispersos, fruto de las donaciones de los escritores hispanoamericanos, y otros, que, de manera casual, habían aparecido en los anaqueles. Por eso, mi trabajo en aquellos momentos era disperso, no tenía una biblioteca aceptable, y tampoco podía contar con los libros que había en Madrid, en la Biblioteca Hispánica, porque era imposible asumir los gastos de estancia y alojamiento, y el préstamo a distancia no existía. Sin embargo, algo vino a cambiar la situación. Por aquellos años los narradores hispanoamericanos se habían hecho presentes en las librerías, fue aquel fenómeno estimulante que se denominó el Boom de la narrativa latinoamericana, y poco a poco fueron llegando libros, es verdad que, con poca sistematización, pero cualquier libro, o cualquier revista, eran valiosos entonces y los podía adquirir en las librerías de Salamanca o de Madrid. Así me fui haciendo con una biblioteca propia, de la que llegaron a formar parte algunos hallazgos significativos, como por ejemplo la lectura de *Paradiso* de Lezama Lima, el volumen de la *Órbita* de Lezama Lima que reunió Armando Álvarez Bravo y la *Valoración Múltiple* que, sobre el mismo autor, apareció en Casa de las Américas de La Habana, todos me ayudaron a desentrañar ese mundo fascinante. Lezama, y José Martí, en otro sentido, tuvieron la culpa de que mi inclinación como investigadora de la literatura en aquellos comienzos fuera hacia los autores cubanos, sobre los que empecé a escribir algunos ensayos. Enseguida aparecieron otros como Alejo Carpentier y Julián del Casal, por ejemplo. Pero también la literatura de otros países, sobre todo el modernismo en diferentes zonas, empezando por Rubén Darío, tan devaluado entonces en España frente a la denominada “Generación del 98”. Creo que los años de 1975 a 1990 fueron una época decisiva para la implantación en España de los estudios latinoamericanos en las universidades españolas. Porque mi generación fue la primera en la que surgieron profesores y críticos que se desprendieron de la rémora paternalista y moralizante emanada de la Cultura Hispánica franquista. Con todo, fue lento el proceso en aquellos años, pero un dato importante fue que ya, en ese tiempo, otras universidades, aparte de Madrid, Sevilla o La Laguna, que fueron las pioneras, se interesaron en tener algún especialista en la materia, siempre dentro de los Departamentos de Literatura Española.

-Una de las cosas que echo de menos en mi formación es la ausencia de orientadores o maestros que me guiaran en las letras de Latinoamérica en la Universidad. Para mí fue un trabajo muy solitario, lo que implica búsquedas a veces inútiles, rastreos de obras que solo se conocen por el título, desencantos, pero también satisfacciones memorables, como la ya citada de Lezama.

-En 1978 empecé una nueva vida académica en la Universidad de La Laguna, a la que llegué después de ganar un concurso oposición nacional, celebrado en Madrid. En la isla de Tenerife encontré una biblioteca especializada en la literatura de América Latina, suficiente y bien organizada, que me ocupé de incrementar con un presupuesto que se nos concedía anualmente. Esa fue una etapa decisiva de mi formación y en los diez años que permanecí en la isla de Tenerife encontré un ambiente

¹. Para consultar la obra crítica de la profesora Ruiz Barrionuevo, invitamos a visitar su sitio en Diannet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=89333>

mucho más receptivo y formador que el que había tenido en Salamanca. Allí empezaron a aparecer algunos autores venezolanos, en principio Manuel Díaz Rodríguez y Miguel Otero Silva, justificado el primero por sus orígenes canarios, sobre los que, años después, dirigí dos tesis doctorales. También pertencí al Instituto Estudios Hispánicos de Canarias que tenía su sede en el Puerto de la Cruz y allí organicé y participé en numerosos ciclos y conferencias de tema latinoamericano. Por cierto, que, como dato curioso allí conocí a Rafael Caldera que fue invitado para impartir una conferencia. También el grupo de estudiantes de doctorado que había logrado formar en la Universidad de La Laguna era sólido y entusiasta, de ello dan prueba las siete tesis doctorales que pude dirigir a estudiantes canarios que, hoy día, son profesores, están en activo o han realizado una excelente labor académica, tanto en la Universidad de La Laguna, como en la de Las Palmas de Gran Canaria.

-En 1988, de nuevo volví a Salamanca, fue un comienzo muy duro, tal vez demasiado. Lo peor era que no había comprensión ni apoyo para la lectura y el estudio de las letras de América Latina, los primeros siete años fueron muy difíciles, hubo que formar una biblioteca y también conseguir que las personas fueran receptivas, tanto profesores como estudiantes. La situación vino a cambiar hacia 1995 cuando progresivamente se asentaron los estudios, llegaron cada vez más estudiantes latinoamericanos y se pudo comprobar que tanto los escritores como los estudios tenían interés y calidad. De 1993 a 1995 se fundó y comenzó a funcionar con regularidad la Cátedra Ramos Sucre, a la par que los cursos y los Encuentros de escritores venezolanos. También llegaron los primeros estudiantes venezolanos e hispanoamericanos. Creo que ese fenómeno supuso un apoyo y fue una parte importante del afianzamiento de los estudios que continuó creciendo hasta mi jubilación en 2018.

¿Qué aportes cree usted ha dado la literatura latinoamericana a la literatura universal?

-Hoy día se habla de literatura escrita en español, y creo que es una buena perspectiva, debemos pensar de manera más amplia en el vehículo de comunicación que es la lengua, y dentro de ella observar cómo los escritores latinoamericanos han infundido su propia personalidad y su visión del mundo a través de ese instrumento. De ese modo todos ellos se han hecho una escritura, a partir de un lenguaje, que son suyos, porque le han inscrito su propia personalidad. Este rasgo, que me parece decisivo, lo apuntó, premonitoriamente, hace muchas décadas, un crítico especialmente importante para la literatura del continente, el dominicano Pedro Henríquez Ureña. Y es que, en los últimos tiempos, esa literatura ha conseguido una consolidación, una particular visión, que es reconocida como una escritura. Nadie puede negar la evidencia. Otra cosa podíamos pensar, porque la pregunta se refiere a la literatura latinoamericana en general, pero también es visible que podemos enfocar la perspectiva de modo más restringido en la existencia o la consolidación de las literaturas nacionales. Creo que en ellas hay una personalidad definida, al menos en varias de ellas, y cualquier lector habituado a transitar por las páginas de autores de los países latinoamericanos, con seguridad puede hablar de literatura argentina, mexicana, peruana, venezolana, etc. Pero volviendo al comienzo, la pregunta está bien formulada, porque creo que sí existe una literatura latinoamericana con rasgos personales, que cuenta en el universo literario, y no hay contradicción en hablar también de literaturas nacionales de los países. En este sentido, los que manejamos el español de España sentimos con nitidez, el hecho de que los escritores nacidos en América han aportado una perspectiva nueva. Un lector de aquí percibe enseguida cuando un texto está escrito por un autor de un país latinoamericano, se trata de que se construye una visión distinta, otro acento, muy en especial en el manejo de la palabra. Es una cualidad que en los años del Boom tuve la posibilidad de advertir. Los numerosos lectores cercanos de obras literarias, que conocía y trataba, sabían que esos libros, cuya lengua estaba construida con nuestras mismas palabras, venían y llegaban a mundos nuevos, a percepciones que se marcaban a través de una sensibilidad y una sensorialidad diversa. Me gusta recordar la aparición en las librerías de libros como *La casa verde*, *Rayuela*, *Cien años de soledad* o *Paradiso*. El imaginario que se desplegaba en ellos, su lenguaje, el manejo de la escritura, el modo de situarse ante la palabra sin complejos, pero también con un extremado rigor, era algo muy evidente desde aquella década de 1960 y en las que continúan.

-Por fortuna ya no existe el recelo o el resquemor de que, a fines del siglo XIX se quejaba Ricardo Palma, cuando en sus viajes a España, o en la correspondencia con Miguel de Unamuno, insistía en la inclusión de americanismos en el Diccionario de la Lengua. Ello se ha subsanado felizmente, y la escritura de nuestro idioma común es apreciada por su calidad y no por su lugar de origen a un lado u otro del océano. Escribir bien, del tema que cada uno quiera, pero siempre bien. La buena escritura es un objetivo muy difícil, pero también atractivo. Eso se demostró ya en la segunda parte del siglo XX, cuando se tuvo que reconocer en la propia España que esos autores del Boom manejaban la lengua española con un oficio demostrado, se imponían un deber y un esfuerzo ante la página en blanco, y siempre al servicio de imaginarios personales que marcaban una impronta en el instrumento común.

-En definitiva, sería imposible responder qué aporta esta literatura a la literatura universal, salvo si se contempla dentro de ese lenguaje y dentro de él en la construcción y la presencia de imaginarios propios. El tiempo además irá marcando las razones, las diferencias, el valor que cada literatura ha llegado a aportar al conjunto total. Todavía no tenemos una completa perspectiva.

¿Qué le llamó la atención de la Literatura de Venezuela?

-Empecé, como la mayoría, a leer a Rómulo Gallegos, en la edición de Espasa, la famosa colección Austral, a la que tanto debemos los lectores de mi generación. *Doña Bárbara* me fascinó. Más tarde, pude acceder a otras ediciones como las de Seix Barral, donde estaba publicado Miguel Otero Silva, que fue un autor que circuló bien por España. También conocí la obra singular de Arturo Usler Pietri, y los finiseculares y modernistas como Manuel Díaz Rodríguez y Rufino Blanco Fombona, cuya labor editorial en España me llamó mucho la atención, y por desgracia no se le recuerda como se merece. Luego vinieron otros autores que más adelante se publicaron en España, como Salvador Garmendia, cuyas *Memorias de Altagracia* se editaron en Madrid en su estancia de Consejero Cultural de la Embajada de Venezuela. Como se puede apreciar los nombres de los escritores venezolanos iban apareciendo en las lecturas sin apenas sistematización, la oportunidad o el encuentro fortuito tenían mucho que ver.

-Mayor orden vino a poner en el conocimiento literario de lectores como yo, ese fenómeno decisivo en la difusión de la literatura latinoamericana y venezolana, que es la Biblioteca Ayacucho. Creo que hoy día se ha olvidado injustamente lo que su aparición representó, sobre todo cuando empezaron a publicarse los primeros volúmenes en los años 1970 a 1980. Hacia esa última fecha tengo conocimiento de la llegada a España de los primeros volúmenes. La librería Ínsula de Madrid, con la que estaba en contacto para conseguir los libros con destino a la biblioteca de la Universidad de La Laguna, me envió el catálogo. Hay que recordar que esa librería fue fundada por los promotores de la revista del mismo nombre y, que en esos años, que tan difícil era conseguir traer los libros de América Latina, era una de las pocas que estaban especialmente abiertas a la llegada de publicaciones de los países de ese continente. En esos momentos estaba gestionada por el también escritor Manuel Martínez Azaña, sobrino nieto del presidente de la República Española, Manuel Azaña. Fue así como sistemáticamente fueron llegando a La Laguna los libros de la Biblioteca Ayacucho, muy costosos como obras de importación, pero realmente imprescindibles. Esta colección es un ejemplo excelente de cómo la labor editorial puede servir a los lectores y abrirles un inmenso camino. Fue allí donde pude leer excelentes ediciones de autores latinoamericanos, pero si nos fijamos en los venezolanos, puedo recordar a Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra, Andrés Bello, Simón Bolívar, Andrés Eloy Blanco y otros, para mí tan decisivos, como José Antonio Ramos Sucre.

-Si se me pregunta directamente qué me llamó la atención de la literatura de Venezuela en los primeros años en los que tuve acceso a ella, fue sobre todo la novedad de la narrativa más lejana en el tiempo, tan distinta a la que podía leer en los autores españoles, luego fueron apareciendo otros nombres y la literatura de Venezuela se amplió considerablemente hacia su presente, pude fijarme en los poetas, y en los narradores más actuales. La variedad de perspectivas vuelve a ser fundamental para cualquier lector o cualquier estudioso, ese conectar con el mundo teniendo en cuenta la propia vivencia y hasta la propia historia. En algún momento las figuras de Mariano Picón Salas entre los ensayistas y Guillermo Sucre como poeta y crítico, sin duda, alcanzaron el máximo nivel en mi apreciación. Ya en los primeros años de la década de 1990 la creación de la Cátedra Ramos Sucre en la Universidad de Salamanca propició un mayor acercamiento a autores venezolanos, empezando por José Balza que tuvo tanto que ver con la implantación de la Cátedra. La nómina de los escritores que presentaron su obra en esos años es realmente sorprendente, incluso hoy día, está lo mejor de la escritura venezolana. En un comienzo existió el empeño de que conociéramos los autores más consagrados y leídos en Venezuela, pasados los años y ya gestionada la Cátedra por el CENAL, tuvimos la oportunidad de leer y dialogar con los autores más jóvenes. Todas ellas fueron experiencias difíciles de olvidar.

La Literatura Venezolana parece desde hace muchísimos años despertar pocas veces el interés de los investigadores europeos. ¿A qué cree que obedece ese tímido interés? ¿Acaso a que esa literatura no tiene logros tan importantes como otros países, como Argentina, México y Cuba, por ejemplo?

-Tal vez la propia historia ocultó en su día a la literatura venezolana, justo cuando escritores de otros países del continente conquistaban las editoriales españolas y europeas y se hacían con el público lector. Ese momento estuvo marcado por una circunstancia de la época, mientras los escritores de otros países salían afuera para salvar sus vidas y sus libertades, obligados por las dictaduras y los regímenes represivos, y a la vez les surgían otras vivencias, los escritores venezolanos se mantuvieron en repliegue, solo un par de ellos aprovechó tímidamente el impulso del Boom. Creo que esto fue decisivo para ese solapamiento. No podemos olvidar que la crítica va a remolque de las ventas editoriales casi siempre y la literatura venezolana no aparecía en los catálogos editoriales. Recuerdo que cuando se fundó en Salamanca la Cátedra José Antonio Ramos Sucre, en 1993, revisé los catálogos editoriales y los nombres de los escritores venezolanos que circulaban por España, y pude comprobar que eran los mismos que en las décadas precedentes, con alguna novedad que había suscitado poca atención y poco calado en los lectores y los estudios universitarios.

-No creo en literaturas mayores ni menores, tal vez se puede hablar de conjuntos literarios que se conocen y otros que

se desconocen. La literatura de Venezuela, o mejor dicho sus escritores, no se dieron a esa agresividad, necesaria en un mundo en que ya primaban los agentes literarios y las grandes editoriales. Porque es evidente que hay autores grandes en la literatura de Venezuela. Es fácil de percibir. Voy a referirme solo a dos que considero clásicos: José Antonio Ramos Sucre y Teresa de la Parra. Respecto al primero, todavía en la década de los años 90 me encontré con circunstancias insólitas al proponerlo como tema de conferencia en un centro español. La obra del poeta de Cumaná, era totalmente desconocida en España y en Europa, incluso las historias literarias, publicadas en el continente, como la muy consultada de Giuseppe Bellini, no lo incluían. Recuerdo que, en una ocasión en un congreso, Bellini me escuchó una ponencia sobre él y al hablar conmigo, reconoció que era una carencia importante no haberlo citado en su historia de la literatura hispanoamericana. Es imposible ocultar la obra de Ramos Sucre en estos momentos. Ahora produciría asombro, y hasta censura, observar que en la crítica y en las historias literarias apenas se le cite más que por compromiso. A su conocimiento y valoración ha contribuido la presencia de venezolanos como Eugenio Montejo, que, en los años 90 prologó una antología de su obra traducida al portugués. En cuanto a Teresa de Parra es, incluso ahora, la gran desconocida en los medios académicos de mi país. Tengo experiencias directas de cómo la leen los estudiantes españoles y europeos cuando se les presenta la oportunidad, --porque en las clases de las universidades españolas contamos con intercambios Erasmus--, y cuando se propone como lectura *Ifigenia* o *Memorias de Mamá Blanca* la reacción de los estudiantes es muy positiva, llena de interés y de asombro. Son capaces de percibir la calidad y su carácter de clásico, que es lo que permanece a través del tiempo, en definitiva.

-Respecto a Ramos Sucre, hay una noticia importante, por primera vez va a ser publicado muy pronto traducido al portugués con alguna extensión, será en una antología que recogerá unos ochenta poemas de su producción. Los textos ya están traducidos y casi está finalizada la obra que se presentará a fines de este año. Llevará un prólogo del poeta y crítico portugués José Rui Teixeira, que tuvo la oportunidad de leer y conocer su poesía hace unos años. Creo que esta es una muestra más de la lenta pero segura difusión de la obra del poeta de Cumaná. La publicación es fruto del asombro que en su día le produjo la lectura del autor y de la íntima convicción de José Rui Teixeira de la genialidad de Ramos Sucre. No dudo que la antología conseguirá su objetivo de acercarlo en su verdadera esencia a los lectores portugueses.

Y en ese tímido interés por la Literatura Venezolana se ha vuelto rutina ocuparse de unos pocos autores: Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri y últimamente de Rafael Cadenas, entre los pocos que se estudian. La Cátedra Ramos Sucre, fundada y dirigida por usted, ha venido desarrollando una labor de estudio y divulgación, que ha permitido mostrar un espectro mayor de nuestra literatura. Pero ese trabajo solo lo observamos en Salamanca, en el resto de España, y diríamos de Europa, ese desinterés persiste. ¿Qué puede hacer Venezuela para superar esa situación?

-Quizá los venezolanos estén haciendo algo ya en este mismo presente, porque otra vez la historia obliga y nos marca. Hace unos años la referencia a autores de origen venezolano en la prensa y la crítica española era casi inexistente, sin embargo, ahora no es raro encontrar títulos de autores venezolanos que publican fuera de su país y a la vez propician la publicación de otras obras de autores varios de su mismo origen desconocidos en España. Es el caso de los escritores venezolanos que viven en Madrid, con algunos de los cuales he tenido y tengo buena relación, Juan Carlos Méndez Guédez y Juan Carlos Chirinos, por ejemplo. Hace décadas no se efectuaban reuniones, recitales ni homenajes a autores venezolanos, pero hace pocos años se está haciendo con cierta frecuencia. Lugares de encuentro conocidos son la Casa de América de Madrid o el Instituto Cervantes, donde puedo recordar, tuvo lugar el homenaje a José Balza en sus 80 años en septiembre de 2019.

-Me alegra que se hable de la Cátedra Ramos Sucre de Salamanca como difusora de la literatura venezolana en mi país. Realmente en los años de su vigencia ha sido un foco realmente decisivo y un lugar de referencia, incluso en Europa, para los estudios sobre Venezuela. Fue algo que llamó la atención de colegas franceses y alemanes, algunos de los cuales llegaron a expresármelo, recuerdo alguna conversación con François Delprat, por cierto, importante venezolanista, y Karl Kohut que tanta actividad desempeñó en los estudios latinoamericanos. La trayectoria de la Cátedra ha sido intensa desde su fundación en 1993 mediante convenio con la Universidad de Salamanca con el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) de Venezuela, luego con el CENAL. Hoy día, revisando el listado de actividades no deja de sorprender el número y la intensidad. Integradas las actividades, primero en el Doctorado y luego en el Máster del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, constaban de un curso o dos anuales y un Encuentro de Escritores Venezolanos en el mes de noviembre, siempre con la presencia de numerosos poetas y narradores de esta procedencia. Las actividades se extendieron en algunas ocasiones al Ateneo de La Laguna en la isla de Tenerife, e incluso pudo hacerse alguna de ellas en Madrid. Siempre que recuerdo estos eventos no puedo menos que agradecer la confianza y la generosidad de su promotor, el escritor José Balza, que tanto hizo por la firma del convenio. Hoy aparecen en la nómina alrededor de cuarenta cursos impartidos por docentes prestigiosos, todos ellos pueden verse en <http://literatura.usal.es/html/es/contenido/index.html?handle=catedra-ramos-sucre-principal> pero me gustaría recordar algunos, como Pedro Díaz Seijas, José Balza, Víctor Bravo, Luis Barrera Linares, Domingo Miliani, Ednodio Quintero, Carlos Pacheco, Judith Gerendas, Verónica Jaffé, Laura Antillano, Celso Medina, Alberto Rodríguez Carucci, Cósimo

Mandrillo, Camila Pulgar, Carlos Sandoval, Nelson Guzmán, y otros tantos. También fueron bien recibidos los Encuentros Venezolanos, por cierto, idea de Juan Carlos Méndez Guédez en su época de Salamanca, de los que llegaron a celebrarse veintidós, hasta 2018. Todos ellos fueron una fiesta de la escritura venezolana, tal vez podríamos recordar algunos de los que tengo especial memoria, como el primero, en el que participaron José Balza, Luis Britto García, Rubi Guerra, Juan Carlos Méndez Guédez y Slavko Zupcic en el otoño de 1995. Alma de estos Encuentros eran ya algunos estudiantes venezolanos que, como Juan Carlos Méndez Guedez y Juan Carlos Chirinos, se habían incorporado a los estudios de la Facultad. El tercer Encuentro nos permitió conocer en persona y obra a Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Lázaro Álvarez y Juan Carlos Chirinos. El cuarto a Elisa Lerner, Silda Cordoliani, Carlos Noguera e Israel Centeno. Y por no seguir una enumeración que puede ser larga hago solo referencia al quinto Encuentro con la presencia de Ana Enriqueta Terán, María Clara Salas y Edda Armas. En todos ellos se fueron incorporando otros estudiantes venezolanos que fueron llegando, como, Alberto González, Juan Carlos Méndez Guédez, Juan Carlos Chirinos, Octavio González, Lázaro Álvarez, Celso Medina, Maylén Sosa, Dilia Fernández y Michel Ángel Campins, entre otros. Los coordinadores de la Cátedra en Caracas fueron especialmente entusiastas y gestionaron bien las invitaciones, anoto únicamente los nombres de Edda Armas y Miguel Márquez. Además, en los últimos años el Encuentro se hizo más participativo para los jóvenes incorporando un recital de estudiantes españoles y latinoamericanos que cursaban sus estudios en la Universidad de Salamanca. Los coordinaba Vega Sánchez Aparicio y fueron teniendo al pasar de los años una mayor entidad.

-En definitiva, creo que esta actividad fue importante en su época, porque propició la salida al exterior de autores venezolanos con la posibilidad de presentar sus obras. Es la mejor manera de luchar contra el desconocimiento. El hecho mismo de que Rafael Cadenas obtuviera el Premio Reina Sofía en 2018 es fruto de que el autor empezó a ser conocido en España, y que su obra era accesible. Otros escritores se han quedado en el ámbito venezolano. Contra eso hay que luchar, hay que salir al exterior, intentar publicar y dar a conocer las obras. Obtener lectores fuera del propio país.

Venezuela atraviesa una crisis sociopolítica bastante compleja. Es lógico que ella se refleje en la escritura de sus autores literarios. ¿Ha leído usted la llamada literatura del exilio venezolano? Tiene mucha difusión. Incluso, hasta su marketing.

-Es curioso que los autores de los que me he ocupado más en mi vida académica, procedan de dos países que cuentan con escritores migrantes y con producción fuera de las fronteras de sus países, o literatura en el exilio. Aunque no sé si ya se ha afianzado la palabra “exilio” para referirse a ese fenómeno, porque he comprobado que no todos los escritores y críticos la reciben con la misma anuencia. En todo caso, hay una diferencia destacada y evidente, la diáspora cubana es antigua y dilatada, muy reciente la venezolana. Las dos son dolorosas separaciones, con mayores o menores radicalismos, prohibiciones y desarraigos; en definitiva, de una manera u otra, se propician exclusiones y olvidos, intentos de silenciar las voces no afines, muy en especial las de determinadas posiciones ideológicas. Y, sin embargo, como en el caso de Cuba, la literatura venezolana es una sola. Por mucho que se intente olvidar o solapar alguna voz disidente por parte de la contraria enfrentada, la historia la volverá a su centro en el momento oportuno. Recuerdo ahora el caso del cubano Gastón Baquero, tantas décadas excluido de las nóminas de la literatura cubana y que al final ha tenido que ser reconocido como lo que es, un gran poeta cubano que hizo la mayor parte de su obra en España. Bastantes casos más aparecen en la literatura de Cuba.

-En un momento en que ese fenómeno de la diáspora o del exilio es tan reciente en Venezuela, pues comenzó en la década de los años 90 del siglo pasado, no tenemos perspectiva para valorar su potencia o desarrollo, pero igualmente la historia literaria tiene que acoger ese fenómeno y analizarlo, enjuiciarlo y valorarlo. Olvidarlo o dejarlo al margen es intentar negar la evidencia misma del suceso, que fue y es algo muy real. En efecto, he visto que hay algún concurso literario para escritores venezolanos en el exilio, Latidos del exilio venezolano, creo que es uno de ellos, son fenómenos nuevos que se plasman ya en estudios, reflexiones, lecturas de textos, y en entrevistas varias a los propios escritores. Una nota frecuente en ellos es el desarraigo, las tensiones entre los dos lugares, el aquí y el allá, el sentimiento de que se escinde o se diluye la pertenencia a un lugar. Y ello se conjuga con el sentimiento de diáspora. Pero sin duda esta producción literaria forma parte de la literatura venezolana y sería imposible realizar un estudio total de esta literatura sin tenerlo en cuenta, cerrar los ojos a esa realidad es inútil, existirá mientras exista la polaridad política, y aun después, ya que por ahora no encuentra una solución. En España, y con más precisión en Madrid, se han asentado varios escritores venezolanos, algunos llevan ya unas décadas, como Juan Carlos Méndez Guédez o Juan Carlos Chirinos, ambos forman parte de esa “literatura diaspórica” que percibía Gustavo Guerrero en la narrativa de su país. Otros como Eduardo Sánchez Rugeles llegaron después y algún otro, como Antonio López Ortega, se ha asentado en las Islas Canarias. Todos ellos formarían parte de esa narrativa de la diáspora venezolana que en España está teniendo una gran actividad, por las publicaciones, actos y presentaciones en los que participan, sin duda todos ellos mueven sus obras en los medios españoles y están alcanzando una gran visibilidad. A ello se añade el que en esta época la difusión también se realiza mediante el movimiento por redes sociales. Ha sido muy comentada una obra de una escritora que no hace

tanto se incorporó a la vida madrileña, Karina Sainz Borgo, cuya novela, *La hija de la española*, parece que ha tenido bastante aceptación. Pero anteriores en el tiempo hay que situar las amplias producciones de Méndez Guédez, Chirinos y Sánchez Rugeles que han sabido manejarse bien en el mundo editorial.

-Volviendo a reflexionar sobre el término exilio, hay que tener en cuenta que existe una contraparte, el denominado insilio o exilio interior, un fenómeno más silencioso y oculto, pero que llegará a percibirse en más de una escritura que se mantiene con persistencia en el propio país. No son, uno y otro, fenómenos tan desconocidos, ambos se han dado en muchos países y en muchas literaturas. Y ya casi no se recuerda, o se recuerda poco, que uno de los grandes exilios de la historia fue el de los intelectuales españoles después de la Guerra civil de 1936 a 1939. La España de Franco perdió a los más destacados escritores, pero también, a los profesionales más brillantes. Ello se reproduce ahora en Cuba y en Venezuela, también sucedió durante unos años en Chile, en Argentina y en otros países, aunque el caso de la isla caribeña haya sido el más duradero.

-En definitiva, pienso que la obra literaria se define por su calidad, los autores del exilio serán valorados en relación con su producción, sin dudar que el fenómeno debe estudiarse con detenimiento, pero cada autor del exilio también pertenece a esa única literatura venezolana dentro de la cual los escritores de la diáspora deben ser comprendidos en las coordenadas que constituyen su especial circunstancia, en la que se combina el país de origen y el país de acogida.

¿Cómo visualiza hoy el estado del arte de la crítica literaria en Europa?

-El concepto de crítica literaria presenta dos vertientes, una académica, más lenta y detenida, más volcada casi siempre a los autores ya consolidados, y a la que me referiré más adelante, y la otra que es la practicada por los críticos literarios, que deben realizar una importante labor en los suplementos, las revistas literarias y de divulgación. Los críticos literarios tienen una función decisiva, pues efectúan una llamada de atención respecto a la sociedad en la que se ubican, leyendo y valorando las obras más recientes, evaluando el hacer de los escritores, seleccionando y sancionando el valor de cada obra que aparece en ese mercado literario. El planteamiento sin embargo no es tan sencillo puesto que la labor del crítico suele estar mediatizada por el mercado literario donde se establece una pugna entre las grandes y las pequeñas editoriales, con la influencia y la mayor presencia de las obras publicadas en los grandes centros de poder. Este problema es visible en el mercado literario español, en el que las pequeñas editoriales sobreviven con catálogos cortos que muchas veces acogen obras de calidad y que llegan a tener menor visibilidad. Es importante considerar el mercado de la lengua española en su conjunto. Hoy por hoy, las grandes editoriales en español están en España y de todos es sabido que la mayoría de los escritores del continente latinoamericano desean publicar en esas editoriales españolas. Pero es evidente que ese deseo entra en conflicto con la parte económica que depende de la voluntad del lector que compre el libro y también de la promoción realizada tanto por el propio escritor como por los críticos literarios. En las últimas décadas, después del éxito de los autores del Boom que duró casi las cuatro últimas décadas del siglo XX, y una vez pasados algunos éxitos notables, como ha sido el caso de la narrativa de Roberto Bolaño, se ha podido advertir un cierto descenso en el interés del lector por los autores latinoamericanos. Ello ha coincidido también con una mayor expansión de los autores españoles, muy en especial los narradores, una vez asentada la democracia en España. Si revisamos los catálogos de las editoriales, podremos observar que los grandes autores de la literatura latinoamericana, los que se consolidaron hace décadas, siguen vigentes, en cambio los autores contemporáneos o más recientes, entran con alguna dificultad en esos catálogos. Los casos de José Balza y de Ednodio Quintero, por referirme solo a los venezolanos, son paradigmáticos de ese difícil pero merecido éxito. Es evidente que esta selección también condiciona la labor del crítico literario. Por fortuna, las nuevas tecnologías intervienen para paliar la situación y proporcionan a los lectores la posibilidad de leer y comentar directamente obras que de otro modo no alcanzarían a aparecer en papel impreso. Este fenómeno viene a soslayar la labor del crítico literario que ya no lleva a cabo la misma función que en los tiempos anteriores a internet y a la aparición de los blogs literarios. Por esta razón, creo que la crítica literaria no pasa por un buen momento, y no solo en Europa. Ya la opinión del crítico no es la única que se escucha. El lector, en contrapartida ha alcanzado una posición decisiva.

-Respecto a la crítica académica, la que se realiza en las universidades, está sometida a una serie de pautas que lastran en cierta medida la novedad de las obras más recientes. También hay una tendencia a volver una y otra vez sobre los mismos autores dejando descuidadas parcelas de la literatura que debían analizarse. La obsesión metodológica es también algo que condiciona los resultados, y a veces, esa misma metodología ahoga el estudio directo de la obra del autor. El enjuiciamiento directo de la obra, sin embargo, sigue siendo fundamental, la lectura del texto siempre con una metodología que incluye la teoría crítica derivada de las grandes corrientes europeas. También se observa que los estudios culturales son más limitados, respecto a Estados Unidos, en Europa y también en España, donde pesa todavía mucho la tradición filológica, es decir el estudio e interpretación del texto.

-Si observamos las temáticas de los trabajos, y para referirnos solo a los autores latinoamericanos, los que eclosionaron en la segunda parte del siglo XX son los más tratados y abordados hasta la saciedad en artículos y tesis en sus diferentes grados.

Se puede pensar en Borges, Rulfo o García Márquez. Es notorio que ello no es negativo, porque indica una valoración de esa escritura, pero también es muy cierto que hay muchos autores, e incluso épocas literarias, que se olvidan o se abordan poco en los estudios académicos. Recuerdo que hace unos años me planteé un trabajo sobre el siglo XVIII mexicano, en el que intentaba revisar las lecturas que pasaron de uno a otro continente. Dada que esta es una época crucial porque antecede la independencia, la presencia de determinados libros, o su ausencia, podría ser significativa. A lo largo de mi trabajo advertí algo que ya sospechaba, que es una parcela necesitada de estudios y de dedicación, que es un terreno inexplorado, que no presenta el empaque inmediato de un autor consagrado, pero que a la larga compensa sin duda con interesantes hallazgos. Y ya que estamos hablando de Venezuela, uno de esos trabajos que entran dentro de esta misma línea y que me planteé hace unos años, fue el abordaje de la obra de Juan Germán Roscio, un autor que apenas es conocido fuera de Venezuela, pero que es de una importancia capital. En alguna medida, tal y como me pasó con Ramos Sucre, debí ser la primera estudiosa española que se dedicó a leer y trabajar la obra de Roscio. Estos y otros temas y autores quedan fuera de la valoración académica y no veo en el futuro inmediato la posibilidad de que la situación cambie. Otro aspecto que condiciona lo que podemos llamar el canon literario es la preferencia, dentro de la literatura latinoamericana, por los autores derivados de esa corriente telúrica o de tierra caliente que tanto llamaron la atención en la Europa de la segunda mitad del siglo XX. Ello vuelve a plantear una selección y una exclusión de los autores latinoamericanos que no continúan esos planteamientos. En realidad, el éxito del realismo mágico en Europa vino a camuflar la gran producción del continente, la variedad de sus escrituras. No sé si todavía los lectores europeos se han liberado de esos condicionamientos.

El sistema educativo ha sido profundamente transformado en Europa, sobre todo en el ámbito universitario, cuyo proyecto fundamental, el Plan Bolonia, impulsado por un organismo económico, como la OCDE, ha hecho circular su ideología pragmática sobre los estudios superiores. Esa ideología parece constelar con mucha fuerza en las disciplinas humanísticas. ¿Han sido impactados los estudios literarios por esa transformación?

-Es evidente que, en estos tiempos globalizados (que pueden cambiar después de la experiencia de la covid-19), las humanidades pierden siempre frente al pragmatismo de la sociedad actual, pero es algo contra lo cual no debemos permanecer impasibles. Las humanidades son las disciplinas más cercanas al ser humano, las más formativas, las que obligan a pensar y dialogar con los otros. Son disciplinas en las que se fomenta la libertad, la democracia, el pensamiento que conecta con los demás. Su ambigüedad misma hace que fomenten la tolerancia y el intercambio de las ideas. Las humanidades son necesarias, y hasta imprescindibles, para un ser humano integral. Dentro de mi faceta de profesora en dos universidades, La Laguna y Salamanca, siempre encontré interés por los estudios literarios, es evidente que, aunque el número de los estudiantes que empiezan las carreras es alto, al final de estos estudios se comprueba que son minoritarios, porque su misma entidad conlleva la selección de cuantos se someten a la disciplina de las humanidades, que obliga a estudios amplios e inabarcables. No todo el mundo tiene condiciones para trabajar con la lengua y el pensamiento desde dentro, tampoco se puede olvidar que la enseñanza de la literatura en España ha estado siempre ligada a los estudios filológicos. Pero en esencia, si una persona tiene interés por el pensamiento, por la lectura y por el lenguaje creo que puede tener condiciones para esta dedicación.

-El Plan Bolonia firmado por los países europeos en 1999, ha sido implantado con mucha timidez en España, si por ello se entiende que haya afectado a la metodología misma de la enseñanza. Porque una de las cosas que planteaba era la reducción de la cuota de alumnos y profesor, creo recordar que aconsejaban 12 estudiantes por profesor, eso era imposible en las universidades españolas, sobre todo en universidades como la de Salamanca, donde yo ejercía cuando se implantó ese cambio. En los cursos de asignaturas obligatorias el número de alumnos pasaba de cien, y era imposible implantar tareas personalizadas como las que exigía el Plan Bolonia. Recuerdo que el propio Ministerio de Universidades nos pasó una encuesta para saber si implantaríamos las novedades y creo que las respuestas o fueron ambiguas o negativas. En realidad, el cambio exigía un aporte económico imposible de asumir y mucho más cuando se presentó la crisis de 2008, así que el objetivo del establecimiento para 2010 de un Espacio Europeo de Educación Superior se ha cumplido en algunas de sus instancias, no en todas. Ha sido beneficioso en la homologación de los estudios, en la realización de proyectos de investigación y estancias investigadoras, o docentes, como las del intercambio de profesores y estudiantes Erasmus. Pero realmente no se ha cumplido respecto a la impartición de la docencia misma en la que también se respeta la libertad del profesor para impartir su magisterio. Y sin embargo ha habido dos cambios profundos en esta situación, uno el derivado del intercambio de estudiantes entre países, un fenómeno que tiene difícil vuelta atrás, incluso en estos momentos en que la pandemia de la covid-19 amenaza con la suspensión de las clases presenciales en las universidades. Los estudiantes europeos han tomado la muy sana costumbre de realizar sus estudios en dos o más universidades de su continente, -lo que se llama el Espacio Europeo de Educación Superior-- con lo que las clases que imparten los profesores presentan una gran variedad de estudiantes que proceden de los países europeos, sobre todo, pero también de Estados Unidos y Latinoamérica. El segundo fenómeno ha sido la presencia cada vez más potente de los medios audiovisuales y el manejo de internet. Hoy día las plataformas de estudio son indispensables para poner en con-

tacto a profesores y estudiantes. Cada vez se exigen más los materiales que tienen que ver con la imagen, como los videos y las presentaciones de Power Point. Sin embargo el libro sigue teniendo importancia y sigue siendo el cauce de la literatura y de la crítica. En definitiva, yo creo que las humanidades siguen presentando batalla a posibles imposiciones pragmáticas por parte de la ciencia. Los estudios humanísticos continúan, sobre todo porque enfatizan también la relación humana y el uso de las lenguas. Y a partir de los idiomas se establece la comunicación entre los seres humanos y en el caso del idioma español cuenta con la ventaja de ser hablado por millones de personas en una serie de países, muy en especial en Latinoamérica. Y una cosa lleva a la otra, el idioma también lleva a la literatura. En los años en que yo impartía docencia para estudiantes extranjeros que querían aprender el idioma, era indispensable ofrecer un curso de literatura latinoamericana que contaba con una mayor concurrencia que los que se dedicaban a la literatura de España.

-En definitiva, ahora mismo estamos en un momento de cambio. No sabemos, aunque se vislumbra, cómo va a ser la sociedad postcovid-19, se habla de una mayor incidencia del teletrabajo, con lo que ello afectaría a la presencialidad en las clases. Sin embargo, hace unos días, leí que el Rector de la Universidad de Salamanca hacía un llamamiento para volver a la normalidad pasada, insistía en que recibía opiniones de los estudiantes en las que se manifestaba su interés por asistir a las clases de forma presencial. En efecto, si no fuera así, la enseñanza de las humanidades quedaría enormemente lesionada. Esperemos ese futuro ya inminente.

En virtud de su extensa trayectoria en el estudio de la Literatura Latinoamericana, se le encargó la dirección de la prestigiosa revista Guaraguao. ¿Cómo ha asumido este reto?

-Guaraguao es una revista de larga trayectoria, ha cumplido 24 años desde que se fundó en Barcelona en 1996. Integrada en el Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), tiene la finalidad de promover el conocimiento de la cultura latinoamericana, apoyando su estudio, divulgación y difusión. La fundó y la dirigió con gran acierto el escritor ecuatoriano Mario Campaña, quien consideró hace unos años que debía dejar la dirección de la revista y pasar a ser editor. Yo acepté la dirección después de mi jubilación de la docencia, aunque unos años antes fui teniendo alguna responsabilidad en sus contenidos y formaba parte del equipo asesor. En 2018 Mario Campaña me hizo la propuesta firme de dirigirla, y cedí a su petición. Un par de años antes se había celebrado en la Casa de América de Madrid un gran acto que celebraba los 20 años de Guaraguao. Tuvo lugar el 14 de septiembre de 2016 y constituyó un acontecimiento especial para cuantos contribuimos a la materialización de cada número. El video puede verse en la página de la revista: www.revistagaraguao.es. Se celebraba con este acto la aparición de dos números muy destacados, el 51, que tenía como tema “Madrid poesía. Líneas de fuga” y el 52 dedicado a los poetas e intelectuales de la independencia, donde, como tema central, se incluían algunos textos inéditos de José Joaquín Olmedo que compiló el crítico ecuatoriano Juan Castro y Velázquez, que ya no está entre nosotros y al que rindo recuerdo y homenaje.

-Lo que se me ofreció, al plantearme esta dirección, era, dada la trayectoria de la revista y su peculiaridad, un proyecto ilusionante y también un reto. Guaraguao es una revista de cultura latinoamericana, eso quiere decir que no es exclusivamente literaria, sino que se abre a otros campos. Esa faceta, que, en principio, estaba lejos de mis planteamientos, la convirtió en algo mucho más atractivo, por la posibilidad de ampliar los campos de abordaje de la realidad latinoamericana, y en consonancia, la libertad que ello imprimía a los colaboradores. Por otro lado, la revista tiene un diseño muy cuidado, y con ello hace grata la lectura, busca al lector también en el plano de su presentación. El hecho mismo de que, desde hace tiempo, cada número tenga una portada en consonancia con el contenido que se presenta es algo que debe tenerse en cuenta. Busca el gusto estético también en la conformación de sus páginas.

-Aunque, como he indicado, anteriormente estuve ligada a la aparición de los últimos números como presidenta del Consejo editorial, desde mi inclusión como directora han ido apareciendo los tres números habituales al año. El número 60 que estuvo dedicado a la literatura colonial bajo el título de “Alteridad colonial y representaciones”, en el que intervinieron especialistas como Carlos Alberto García Miranda, Beatriz Carolina Peña, Aleksin H. Ortega y Alex Lima. El número realizaba un especial énfasis en el licenciado Polo de Ondegardo y su tratado de “Los errores y supersticiones de los indios sacadas del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo” al que se dedicó la sección de “Recuperación”. Luego han aparecido otros números, como el 61, dedicado a las “Genealogías poéticas femeninas” que llevaba un subtítulo dedicado al trabajo de Julia Kristeva sobre Teresa de Ávila. Puedo destacar también los poemas inéditos de la poeta cubana Georgina Herrera, y desde luego varios artículos y testimonios relacionados con el tema. Fue un número que coordinaron Rosa García Gutiérrez y Margarita García Candeira de la Universidad de Huelva. El número siguiente, el 62, estaba centrado en las “Convergencias y fronteras poéticas” con un ensayo de interés sobre la otra dramática de Jorge Icaza a cargo de Juan Carlos Grijalva. A este se sumaban otros artículos sobre aproximaciones varias a la literatura chicana. En este número apareció también una obra de creación inédita, el relato “La banda Rapunzel” de Ednodio Quintero. En realidad, he intentado siempre difundir textos venezolanos, así en un número anterior pude publicar algunas minificciones de Jiménez Emán.

-Actualmente acaba de salir el número 63 dedicado a las “Líricas híbridas y las contaminaciones genéricas” que ha sido coordinado por Marisa Martínez Pésico y Alí Calderón. En él se incluyen, aparte de varios ensayos sobre el tema propuesto, importantes secciones como la recuperación del “manifiesto número 1 del sindicato de trabajadores intelectuales y artistas de Cuba”, un documento esencial para entender la peculiar vanguardia cubana. Y en el apartado de creación inédita la publicación de una serie de poemas de Antonio Cillóniz, que obtuvo en 2019 el “Premio Nacional de Literatura del Perú”, poemas que proceden de su libro *Lectura de nuestra historia*.

-Tenemos en proyecto los números 64, 65 y 66, que esperamos se dediquen a temas como la literatura filipina en lengua española que coordina un destacado especialista en la materia como Jorge Mojarro de la Universidad de Santo Tomás de Manila. Este sería el número 65, y en el 66 se abordaría la relación de las Islas Canarias con América, para el que ya están trabajando profesores e investigadores canarios coordinados por Ana Luisa González Reimers. Destaco que justamente, el número 64, que saldrá en verano, estará dedicado a la literatura venezolana actual. Lo está coordinando Ioannis Antzus que es autor de un excelente estudio sobre la poesía de Guillermo Sucre, *La última claridad, el pensamiento literario de Guillermo Sucre* (2017). En él colaborarán, entre otros, importantes críticos venezolanos como Luis Miguel Isava, Carlos Sandoval, Gustavo Guerrero y Miguel Gomes. Esperamos que este volumen tenga también el interés de los lectores.

-Solo me queda agradecer la oportunidad de expresar estas ideas en un momento en que la pandemia de este 2020 obliga al confinamiento y a la reflexión, y con ello, en el fondo, a fomentar el diálogo, la lectura y el conocimiento de la literatura latinoamericana y venezolana.

CONFERENCIA

Voces y escritura en *Viejo* de Adriano González León*

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca
barrionu@usal.es

Cuando en 1968 Adriano González León (1931-2008) obtuvo el premio Biblioteca Breve por su novela *País portátil*, la narrativa latinoamericana del momento transcurrió por la década de su afianzamiento definitivo. La novela de González León no pasó desapercibida por la perfección de su técnica, por su trabajo formal y expresivo que encubría una temática de violencia sociológica realizada a través de la historia de un guerrillero urbano, Andrés Barzarte, que en un esfuerzo de memoria entrelazaba la vida familiar y la historia venezolana en las veinticuatro horas en las que atraviesa la ciudad de Caracas en cumplimiento de una misión.

Pero tras la anécdota política y social lo que nos queda hoy de *País portátil* es, por encima de todo, la conciencia de hallarse ante un clásico de la novela de aquella década, y ello se sustenta muy en especial, en el hecho de que el novelista hizo valer su escritura, su lenguaje. Por eso nada más justo que el juicio de Orlando Araujo que afirmaba que la clave de *País portátil* está en el lenguaje, ya que su construcción exigía “una conciencia lingüística y una versatilidad en el dominio del habla que permitieran al autor sus variantes con el lenguaje culto en todas sus degradaciones”.

Todo esto conviene recordarlo ahora, al leer su reciente novela, *Viejo* (1994), aparecida el año pasado a tanto tiempo de distancia de la primera. La poesía, la crónica y la narrativa corta han ocupado este paréntesis: la poesía en *Damas* (1979) y *De ramas y secretos* (1980); la crónica poemática en *Del rayo y de la lluvia* (1981). A lo que se añaden importantes compilaciones de cuentos, *Las bogueras más altas* (1959), *Hombre que daba sed* (1967) y *Linaje de árboles* (1988). Estos dos últimos títulos justificaron a su autor un relevante lugar en la narrativa corta venezolana.

Viejo es también, como la precedente, una novela de voces, es decir, de una voz que contiene otras voces, de un presente que incluye otros presentes, u otros pasados, reales o imaginados. Pero sorprende desde su mismo comienzo, su tremenda cargazón lírica, un lirismo doloroso que aflora desde el centro mismo del tema: la vejez, o el transcurrir del tiempo reflejado en los seres, en este caso personalizado en un protagonista que acepta, entre la queja y el recuerdo, los condicionantes de su estado: “Me siento viejo. Decaído. Ayer tuve la certidumbre y hoy me pongo a contarlo. Saberse viejo no es fácil. Sobre todo, porque nunca quiere saberse. Pero la verdad llega con unas lucecitas que nos acribillan los ojos. Con un aleteo. Con unas cortinas que se descuelgan en el cielo. Si esto se cuenta, dicen que es la locura”. Desde estas líneas que dan comienzo a la novela, el leitmotif de la vejez conforma la espina dorsal y el primer tema de la obra pues sustenta todos los otros temas, todas las otras voces. Siempre recurrente, la vejez es fealdad, aislamiento, insomnio, dolor, aflojamiento de los sentidos, torpeza de movimientos, males y deformaciones, decrepitud, soledad, cercanía de la muerte, o como sintetiza en esta sola frase: “Un viejo sabe que ya no parece bien (11). Y sin embargo la disminución de los sentidos proporciona un diferente modo de oír y de ver: “de oír cosas que los demás no oyen”, de “ver otras cosas que los demás no ven” (12), porque “Ponerse viejo es perder la memoria. Pero es también ensartar otras visiones” (13). Es aquí donde se engarza el segundo tema de la novela, --tan importante que domina progresivamente al anteriormente citado--, el de la escritura, porque serán las “visiones” las que suplantarán la memoria perdida y propiciarán la presencia del que se convierte en tema esencial de *Viejo*: la historia de alguien que escribe un texto. “Quiero contar lo que me pasa” (14) nos dice el narrador, en la conciencia de que la vejez es “la vida vuelta pedazos” (14) pero que también “es necesario inventar, porque si no la enfermedad en serio se lo va comiendo a uno. La enfermedad no, la soledad, vamos a nombrarla sin miedo” (32). Por esta razón también más adelante reconocerá que “apenas soy

*Presentación, inédita hasta la fecha, de la novela *Viejo* en Cátedra de Poética Fray Luis de León de la Universidad Pontificia de Salamanca, coordinada por Alfredo Pérez Alencart, dentro de un homenaje a Adriano González León que se celebró, con la presencia del autor, los días 14 y 15 de junio de 1995.
Orlando Araujo, *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, p. 223

este que les está contando historias” (90). La escritura es por tanto un objetivo, hay que escribir para alejar el vacío, tal vez para intentar comunicar, y comunicarse, aunque sabe que “ya... No viene nadie” (17), “No vino ... No vendrá nadie hoy” (28), hay que escribir para abrir agujeros (32) a pesar de que se llegue a la convicción de que no existe un lector, de que es imposible la relación, porque “El único lector de todo esto soy yo. Es al único a quien tengo que rendirle cuentas” (31), en palabras que combinan la desesperanza y la impotencia.

Adoptado este punto de vista narrativo, lo que se escribe depende de ese sujeto, está condicionado por él, y la escritura, si puede servir como antídoto, se descuelga en recuerdos, pero también en invenciones, hasta tal punto que recuerdo e invención se doblegan, se entremezclan en el seno del continuo monólogo que es la textura de *Viejo*. Crear historias, y aun personajes, es el consuelo del propio estado y por eso confiesa que “Ese marinero solo lo veía yo así. Lo veía junto a otras cosas para calmarme las ganas de viajar” (15). Será precisamente la figura de ese muñeco vestido de marinero, que atravesó el océano en el baúl de la tía Ermelinda, el fetiche que origine una de las historias más fantásticas y contundentes de la novela. Pero la memoria de la vejez se despliega también en el recuerdo del amor adolescente y en las evocaciones familiares.

Es evidente que estas invenciones no ocupan los mismos planos y que constituyen otras tantas voces asumidas por el protagonista, ya que tan sólo a él escuchamos de continuo, tan sólo a través de él sabemos de sus problemas y de sus inquietudes. Podemos observar que en un plano del pasado reciente aparecen dos figuras que ocupan y complementan su vida actual, la de Joaquín y la de Elodia. Joaquín, amigo y doble del sujeto narrativo, cobra vida y entidad en la absurda situación de su diálogo con el hombre del cartel que fuma un cigarrillo. Objeto de sus confidencias, Joaquín desvela su frustración de oficinista mediocre que intenta poner algo maravilloso o insólito en la vida. Solitario y soñador, exista realmente, o tan sólo en la imaginación del narrador, --es lo de menos--, porque la ambigüedad lo construye como su espejo, en un doble eficaz con parecidos problemas a los que debió tener en su época activa; por eso no es extraño que se introduzca la duda: “Él dijo que le provocó hablarle. ¿O sería yo el que hablé y estoy metiendo a Joaquín en este asunto?” (72), y que en el fondo todo desemboque en el único reconocimiento de la necesidad de inventar en pugna con el aislamiento y soledad. Frente a Joaquín, Elodia es la conexión con lo tangible de la vida; su fealdad la humaniza así como su don mágico la conecta con la tierra, porque si Joaquín introduce el rasgo fantástico, la necesidad imaginativa que se escapa por la fisura de lo cotidiano, es el personaje de Elodia el que en el pasado próximo da paso a la introducción de lo maravilloso, buen ejemplo de ello es el diálogo que mantiene con el Diabolo, o la imagen entregada por el propio sujeto narrativo: “Camina como un duende o un espanto. Arregla todo muy rápido. Nunca se queja. Debe tener algo, en verdad. Algo le echaron. Algo le hizo el Diabolo. Pero le dejó el alma buena” (98). También ella lo relaciona con la necesidad de lo cotidiano, con la implacable supervivencia, con la dependencia de lo físico, traducido en los ineludibles quehaceres domésticos. Es de notar que estos dos personajes que podrían haber introducido el diálogo en la novela, no son sin embargo entidades tangibles; dominados siempre por la perspectiva y el punto de vista del narrador, el lector depende de ese único punto de vista para su valoración y, al mismo tiempo, ese narrador nos da muestras de su poca fiabilidad: “Hace días que no te veo y se me han olvidado algunos detalles. A lo mejor jamás te has metido en tratos con el Diabolo. Ni te has metido en tratos con Dios. Tú estás sola, Elodia. Tú eres tan sola como yo”, dice, usando con intención el verbo ser en clara alusión a la esencia.

El pasado remoto tiene en la novela varios niveles que no es posible ofrecer cronológicamente, ya que la memoria del sujeto actúa sin orden y las invenciones contaminan los restos de lo real. En el fondo qué fue lo que pasó poco importa, tan sólo importa el proceso de lo que se escribe, de lo que se inventa y se recrea, y las historias en forma de voces que nos llegan convertidas en escritura, cuyo fin es alejar el vacío presente con una parte de lo que se tuvo. Y en realidad de eso se trata, de llenar las fisuras de lo real con invenciones. Diversos tipos de historias avanzan en el texto ocupando, antes de llegar al monólogo final, gran parte de las páginas de la novela. Pero es perceptible que la mayoría tiene que ver con ese vértice del recuerdo que es la historia del primer amor adolescente, ese amor cuya figura “se me pierde allá, muy lejos, detrás de unos árboles y una cerca de alambre con la torre del pueblo en el fondo” (26). Esa necesidad propicia la primera invención, la más continuada y larga, que es primero un pensamiento --la cursiva que impone el escritor delata su procedencia-- en donde es delineada la efigie impresa de la muchacha, “Vista desde la ventana, ella es más luminosa que un diamante en el pico de un ave. Desde la ventana, en el cartel, ella se ve tendida sobre la arena, con la pierna izquierda hacia el sol” (33), y así penetra en el otro lado del espejo, componiendo la historia en la que la joven se relaciona con un capitán de barco, con un fondo nada claro, pues se conjuga el contrabando y diversión. Que la historia no es pura invención para ese sujeto narrativo lo evidencia su presencia (“Yo iba en ese viaje y no quise bajar a tierra. Por eso me enteré de que el asunto era más complicado. Y el capitán no era sólo un divertido jefe de crucero turístico, sino que buscaba unas joyas y un plano” 36) y también su interés: “Todo lo demás lo puse yo cuando escribí mi diario de viaje y lo transcribo ahora no sé si aumentado por segunda vez, con alguna vacilación en los colores” (37). Advertimos que la necesidad de viajar convierte al sujeto de *Viejo* en peregrino inmóvil, que ve o imagina secretas aventuras bajo la indolencia del sol marino, o supuestas escalas en sugestivos puertos, que proporcionan compañía y éxito social. Pero

todo se disuelve en escritura: “¿Vi yo realmente todo eso? Hay muchos detalles que no puedo consignar, que seguramente aclararían algo, pero la memoria no me sirve” (116).

Así como el recuerdo del amor perdido e imposible se realiza en otros imaginados, el deseo de viajar frente a la inmovilidad de la vejez, proporciona la recuperación e invención de las historias. A veces las asociaciones atraen esos recuerdos, como en la historia del primo Alfonso; en ella dos motivos, el pelo canoso y el espejo, unen dos estados, dos épocas, --la melancolía del tiempo que se deshace con la muerte--, porque el espejo funciona también como nexo temporal que atrae en diversos planos los recuerdos felices del primo, sus fiestas y sus amores de juventud. Doble compensador del sujeto que cuenta, Alfonso cobra vida porque “Casi todo estaba a su alcance, sobre todo los puntos excesivos de su conducta: las mujeres y los viajes” (47). Precisamente estos dos aspectos se reúnen en la apuntada historia de la tía Ermelinda que escapa a Europa con sus talismanes en busca del novio que la abandonara, en pos de la ilusión y al mismo tiempo el desencanto. Historia maravillosa, el mundo de la tía y de los personajes que se conjuran introducen el relato exótico y fantástico en episodios como el de la bailarina y el domador.

Viejo termina en una disolución. A través de un largo monólogo el protagonista combina en su delirio las historias vividas y las imaginadas, todo indica la espera de la muerte que se traduce en un repaso de la vida, vida que es escritura, porque poner fin a los escritos es poner fin al vivir: “He buscado los rostros que alguna vez fueron compañía. Me he buscado a mí mismo. Y no estoy. No aparezco. No muestro mi figura en el espejo que me pongo por delante. No soy. No proyecto mis líneas” (168). Es esta, por tanto, la historia de una búsqueda, de una búsqueda interior a través de la escritura, y de un fracaso, del fracaso del tiempo esperanzado que lleva implícito todo transcurso temporal.

ENSAYO

Epílogo a *Umbrales y perspectivas* *

José Balza

Universidad Central de Venezuela
d.jose.balza@gmail.com

1

A fines de octubre de 1991 en Brown University, Providence, conocí a Carmen Ruiz Barrionuevo. Estábamos en el Simposio “Venezuela: sociedad y cultura al final del siglo”, organizado por Julio Ortega. Acababa ella de leer su conferencia “Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre”, cuya limpidez me atrajo hacia las agudas percepciones de la autora. Y fue natural que viese en Carmen una auténtica intermediaria entre el poeta genial, el paisaje universitario (universal) de aquellos momentos y la rancia casa intelectual de donde ella venía.

Conversamos brevemente y no tardé en escribirle a su Universidad, en Salamanca.

En julio de 1993 dictó, invitada por en el Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, una conferencia sobre Lezama Lima.

Y la noche del 21 de ese mes, caminando con ella y Armando Navarro en busca de un taxi, al salir desde la sede del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, después de realizar un pequeño acto sobre la revista En HAA, nos sorprendió la unánime idea, expuesta por Carmen, de crear una Cátedra literaria en Salamanca.

En palabras de la propia Barrionuevo, al presentar el libro *Voces y escrituras de Venezuela* (Caracas, 2011), el proceso oficial ha sido el siguiente:

La Cátedra fue fundada en 1993, mediante convenio que se firmó en noviembre de ese año en el Rectorado de la Universidad de Salamanca, en cuyo acto estuvieron presentes, por parte del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), su Secretario General, Gustavo Arnstein, y el Director Sectorial de Literatura, Armando Navarro, y por parte de la Universidad de Salamanca su Rector, Julio Feroso .

A partir de esa fecha las actividades promovidas por la Cátedra han sido continuas. Dos veces al año profesores procedentes de las universidades de Venezuela, participan en los Cursos de Literatura Venezolana y toman contacto con nuestras aulas. Ello ha propiciado, no sólo el diálogo, sino la realización de trabajos de investigación más largos, de los que estas presentaciones no son más que un primer acercamiento. Como se puede ver en el anexo adjunto, los Cursos de Literatura Venezolana se abrieron con la presencia del profesor Pedro Díaz Seijas, quien impartió el titulado “Literatura Venezolana del siglo XIX”, en mayo de 1994, fecha desde la cual se ha logrado mantener una regularidad en su impartición; lo que, además, se ha visto refrendado con la integración de los Cursos en el Programa de Doctorado de Literatura, y desde este año en el Máster de Literatura Española e Hispanoamericana. Estudios avanzados, adaptado recientemente al Espacio Europeo de Enseñanza Superior. El excelente y continuado nivel de los profesores participantes, junto con el interés de los estudiantes, ha permitido, sin duda, su continuidad (2011: p. 5.)

Resulta casi natural que en una ciudad tan cervantina como Salamanca, un autor adicto a Cervantes fuese escogido como epónimo para nuestra Cátedra. Lo insólito en un país como Venezuela es que la idea haya adquirido continuidad durante más de veinte años y se proyectaba como un logro perseverante. Numerosos factores pueden sostener tal prodigio, pero en el núcleo de ellos está la labor, la vigilancia, la cuidadosa gestión de Barrionuevo como docente, investigadora, universitaria cabal y el ejercicio de su vínculo reticular con América y nuestras literaturas.

Nacida en Burgos, su padre se llamaba Juan Ruiz Peña, natural de Jerez de la Frontera, y su madre Carmen Barrionuevo Ruiz, de Málaga.

Tal vez del padre, quien enseñaba con entusiasmo a los autores españoles y a algunos hispanoamericanos accesibles entonces, provenga no solo el inicial aprendizaje de Carmen sino también su amorosa fidelidad a esos autores.

(Alfredo Pérez Alencart organizó un homenaje al padre de Carmen, a los cien años de su nacimiento, en el Encuentro de

*Epílogo para el libro que planificamos Silda Cordiliani y yo (ella hizo el prólogo) y que aún espera por ser publicado.

Escritores Iberoamericanos que se realizaría en octubre del 2015).

Ella no parece vacilar en el momento de elegir estudios, que ascienden desde su Licenciatura en Filología Románica (1970) y el Doctorado en Literatura Hispanoamericana, hasta culminar como Catedrática de Literatura Hispanoamericana (1989), todo en la Universidad de Salamanca, donde permanece hoy. Ya a los 22 años comienza a publicar artículos en revistas especializadas, como ocurre en 1973 con la Revista de la Universidad de Puerto Rico. Y a prologar y editar obras de autores españoles y latinoamericanos a partir de 1977.

No hay duda de que, al escribir, en Barrionuevo predominan las virtudes de lo que podríamos considerar como un tono académico: exactitud, perfección, sobriedad. Sus frases y párrafos poseen un asombroso deslizamiento, plenos de lógica y lucidez. Rehúye todo malabarismo expresivo o conceptual. Elige un punto magnético en el texto a estudiar y decide cercarlo desde diversos ángulos. Sin embargo, no es adicta a conclusiones cerradas y cuando terminamos de recorrer alguno de sus ensayos, inesperados toques de su desarrollo vibran con ambigua atracción. De esta manera, lo que parecía una firme elaboración académica comienza a admitir nuevas relaciones, al punto de que también la calculada severidad expresiva resuena de otra manera. Esto ocurre especialmente cuando Barrionuevo toca asuntos de poetas. O cuando aborda narradores de gama barroca, vanguardista o de lenguaje intrincado.

Pero otros elementos pueden atraer la límpida exposición de Barrionuevo hacia contenidos no siempre evidentes en los autores estudiados, de tal manera que esas energías, aunque sometidas al análisis, pugnen por saltar hacia la superficie del ensayo. Me refiero las conexiones entre un texto y el momento histórico en que es concebido o al cual alude; al eco personal que los hechos políticos determinan en un escritor.

Y es entonces cuando la saludable prosa académica de Barrionuevo, su controlado estilo hialino, nos revelará en una segunda lectura el ardor, la pasión, la toma voluntaria de posición hacia aspectos que escapan del sintagma y atraviesan la existencia del escritor o de nosotros, los lectores. Tras la elegancia y suavidad expresivas de la ensayista, entonces, veremos fuegos infernales, denuncias, humor, dolores.

No puedo extenderme aquí para observar estas densas acumulaciones tras la fluidez expositiva en cada uno de los capítulos de este volumen o en otros de publicaciones distintas. Por lo que elijo apenas cuatro de ellos.

Así, cuando aborda a Lezama Lima (autor de zigzagueantes énfasis), Barrionuevo lo enfoca desde una paradoja: “Porque esta obra no es una única cosa, ni puede atraparse por un único significado, y éste es también uno de los rasgos que la constituyen como un singular hallazgo”, cita para apoyarse, porque al dudar de la única cosa, del único significado, está convirtiendo la obra estudiada en cosa única, para evidenciar su rango de singular hallazgo. ¿No le hubiera encantado a Lezama este método bifronte?

Método: instrumento: que también se transfigura cuando, en uno de esos raros momentos en que Barrionuevo parece abandonar la ruta exacta, confiesa que los lectores de Lezama deben dejar de serlo para rehacerse con la voz (con la piel) del autor:

...pero también estimula con sus hallazgos a un lector que tiene poco menos que revestirse con la propia piel del autor si quiere penetrar en este mundo singular, y a la vez disfrutar de una escritura que avanza en espiral dificultando la directa comprensión de lo narrado. Y es que Paradiso desborda los márgenes de la novela, transgrede los límites genéricos con gran seguridad y eficacia, consciente el autor de la amalgama de elementos, incluso dispares, que combina y distribuye con gran desenvoltura.

Si acabamos de sentir la prosa de Barrionuevo como un latido espacial, permítanme ahora verla escribir desde una ondulación que transgrede los tiempos. En principio, arriesgando su perspectiva crítica, valorativa, a partir de un autor a quien sintió vivir en la propia Universidad de Salamanca. Y desde él, valorar un giro literario que no tardó en hacerse general.

Así, nos enuncia sobre la escritura que proponían Jorge Volpi y su generación: “Que esta manera de trabajar pueda ser, al menos, un índice de una parte de la novela latinoamericana del futuro es perfectamente posible, una novela más intelectualizada, más compleja, que responde a todos los mundos posibles”.

Actitud –la de Volpi y su cofrades- que, a pesar de tan altos logros y perspectivas, arroja, desde el punto de vista analítico, para Barrionuevo, una casi orgánica y previsible faceta de la infinitud literaria:

En definitiva, el grupo presentaba con claridad sus ideas respecto al planteamiento narrativo y partía de la necesidad de una renovación, o más bien de una recuperación de la novela, para imponer reglas exigentes en cuanto a la profundidad y el lenguaje. No existió por tanto, un rechazo de los grandes autores del Boom, más bien todo lo contrario, y al ejemplo y al estímulo de los mejores acudieron en sus obras personales, como fue el caso de *Las Rémoras* de Urroz, confesado homenaje a *La casa verde* y *La vida breve*. Lo que había quebrado para ellos, y de modo definitivo, era la literatura fácil que, en los años del Posboom, continuaba la manida receta del realismo mágico y que aventuraba una gran crisis para la novela con una banalización de procedimientos.

Si hasta aquí hemos observado a Barrionuevo palpar, desde las superficies escriturales, la vivaz oposición entre un modo literario y otro, entre una tradición formal y nuevas exigencias técnicas ante el mundo, toquemos en segundo lugar, cómo Barrionuevo, asediando al pensamiento (ya lo dije: fuegos, injusticias, dolores, libertad) nos conduce hacia un cosmos individual, secreto, pero también político, místico. Esto ocurre cuando con su estilo sin sobresaltos acoge a un autor de doscientos años atrás (cosa nada extraña: nuestra escritora trabaja con frecuencia obras y hacedores de diversos siglos).

Se trata de Juan Germán Roscio, intelectual de la independencia en América, exilado, prisionero político, pero sobre todo hombre culto, conocedor de idiomas y amante de una expresión clásica, cuyo paralelo en el siglo XX será la claridad seca de José Antonio Ramos Sucre.

Roscio opta por la idea de acudir a las fuentes bíblicas para denostar y desmontar el poder de los reyes. El desarrollo de sus argumentaciones es minucioso y apoyado en frecuentes citas clásicas. Nada más parecido al primer estrato indicado antes en el estilo de Barrionuevo: argumentación, claridad, diafanidad fluida. La perfección de la forma llevándonos hacia la exactitud conceptual. En ambos, Roscio y Barrionuevo, tenemos que desobedecer al encantamiento de lo preciso, para sorprender el tono confesional, estremecedor o irreverente. Y entonces podemos encontrar esta apreciación personal sobre Roscio:

La idea central que rige su obra gira en torno a una obsesiva preocupación, la de observar que en los territorios de América el ciudadano de su tiempo se encuentra “encorvado bajo el triple yugo de la monarquía absoluta, del fanatismo religioso y de los privilegios feudales” (Roscio 1996: 10), y más concretamente, la implicación entre el poder político y la religión en la España de su tiempo, una alianza que incidía de manera notable no solo en los objetivos de la emancipación de los territorios americanos, sino en la libertad individual de los individuos, abiertamente menoscabada por el poder absoluto.

Palabras de Barrionuevo sobre Roscio que, de manera estremecedora, no solo hacen vibrar la experiencia de aquel individuo en su momento sino que, traspasando la historia, bien pueden ser aplicadas, con ligeras variantes a la Venezuela contemporánea. Como nos dirá ahora Barrionuevo: “Todo le lleva a su autor a sentenciar que no hay un “gobierno más arbitrario, e infernal que el de España” pues se trata de una “monarquía absoluta, sin leyes, sin constitución, sin religión”, en la que cualquier cosa “depende del capricho y albedrío de un solo individuo, por lo común, tonto, preocupado y malvado”, (Roscio 1953, III: 49), un gobernante que además exhibe hipócritamente el respeto a las leyes pero que se lanza en manos de religiosos y devotos. Es en este momento, tal vez por la experiencia que tuvo de forma directa en su prisión en España, cuando el venezolano despliega con amplitud algunos datos sobre la gran importancia de la imprenta en la difusión de las doctrinas de ese pensamiento servil y reaccionario”.

Por lo menos media docena de ensayos críticos ha dedicado Carmen Ruiz Barrionuevo a Ramos Sucre. Y en este libro, estudia, con transluciente humor, un texto (*Un sofista*, 1926) que el poeta excluyó de sus obras y que casi siempre pasa desapercibido. He querido destacarlo porque me permite añadir dos rasgos, si no al método antes sugerido, a la marca pelúcida de la autora, cuyos efectos, también como ya he indicado, se prolongan indirectamente en el lector. El tema de Ramos Sucre es un terrible ataque a la gloria, inmensa para entonces, de Leopoldo Lugones.

Tanto o más implacable que el de Ramos Sucre, es el tono con que Barrionuevo recorre los reclamos de éste hacia Lugones:

Estas convicciones se derivaban hacia otra consecuencia grave: el rechazo de la compasión, también excluida por el pensamiento nietzscheano. No es extraño que ésta y las citadas ideas colmen de indignación los comentarios de Ramos Sucre y acabe acusando a Lugones de desconocer la democracia cuyo fin es “suprimir la desigualdad artificial” y alcanzar la “aristocracia individual, como término de la competencia llana y franca.

Y en alianza con estas concepciones también pone en evidencia su trasnochado biologismo mecanicista al acercarlo a las envejecidas tesis de Spencer, --porque Lugones entiende la vida como un mero mecanismo-- así como también se aproximaría a Darwin al aceptar la teoría de la prevalencia del más fuerte. Para Ramos Sucre además resultan fundamentales dentro de la sociedad los valores de la compasión, o como él dice usando la palabra en su raíz griega: la “simpatía”. Por eso destaca que Lugones olvida que “la noción primitiva de la justicia nace de la simpatía”, es decir de la “compasión” o compadecimiento, de ahí que: “Nos sentimos amenazados al presenciar el agravio inferido a nuestro hermano”. Conceptos en todos los cuales, aparte del ferviente idealismo ramosucreano, se puede captar el sentido cristiano de la vida que la teoría lugoniana había acabado por eliminar totalmente en los últimos años”.

Análisis de Barrionuevo que ascenderá a uno de los temas reiterados de Ramos Sucre:

En cambio, para Ramos Sucre el caballero medieval no podía entenderse sin los componentes del idealismo y de las creencias de la religión cristiana, en cuya conformación tenía gran parte la devoción a la Virgen María. Ante la mirada del lector, Lugones rebajaba esta devoción hacia el ámbito de las deidades femeninas paganas para entenderla relacionada con la veneración de la Palas Atenea clásica. En este contexto debe entenderse el comienzo del último párrafo del texto de “Un sofista”: “Se encarniza puerilmente con el cristianismo, y lo apellida barbarie nazarena, usurpando el célebre adjetivo de Enrique Heine”, frase que refleja la culminación indignadísima del poeta de Cumaná. Pero aún más, el reproche de Ramos Sucre entrañaba una doble perspecti-

va, por una parte le repugnaba el hecho de que el poeta argentino rechazara a la religión cristiana como uno de los fundamentos de la cultura occidental, y por otra le desesperaba su falta de originalidad literaria al elegir el adjetivo “nazarena” para calificar la esencia misma del cristianismo entendido como “barbarie” frente al “civilizado” mundo helénico.

Y ya concluyendo, a partir de estos párrafos de Barrionuevo, puedo proponer los dos rasgos que, a mi entender, contribuyen al fuerte efecto anímico que su escritura deja vibrando en el ánimo del lector. En primer término, y esto pudiera parecer un deber y un lugar común para el trabajo crítico, hay que notar cómo desde las citas, menciones o veladas alusiones hechas por un autor (porque el método de Barrionuevo se extiende hacia todos los temas y escritores que asedia) son investigadas, comparadas y desmontadas para darles un inesperado valor cuando las frote con el texto del autor estudiado. Con esa múltiple interpretación Barrionuevo confirma lo neto del tono académico, pero también se aleja voluntaria, voluptuosamente de él.

En segundo término, es notable como ella, al ubicar cronológica y estéticamente al objeto de su comentario, no omite las causas, implicaciones y posibles consecuencias que el comportamiento y los hechos históricos determinantes en el autor originarán en él. Así, la ensayista parece neutralizarse ante su tema, permitir que la obra observada y los acontecimientos que la rodean hablen por sí mismos. Cierta frialdad expositiva tiende a objetivar al perceptor (ella) y a colocarnos en un raro grado de asepsia.

Y, sin embargo, hemos dicho, las páginas de Barrionuevo nos hacen volver a ellas porque son pruebas intelectivas, pero especialmente porque han despertado una zona emotiva que no presentíamos. La ausencia de enlaces y explicaciones psíquicas para obras y autores, por paradoja en Barrionuevo, nos conduce a esos puntos sombríamente cristalinos —como hemos podido ver aquí en Lezama Lima, Roscio y Ramos Sucre— donde estallan la luz o la ambigüedad profundas de lo espiritual, de lo humano. Ella practica un método de la iluminación negativa, que salta y se desborda para someter al lector.

2

Durante veinticinco años —en Caracas, Salamanca y otras ciudades— he tenido el privilegio de coincidir con Carmen Ruiz Barrionuevo y el más raro todavía, de contar con su amistad. Sé que divinidades como Hesta y Talía custodian sus pasos, aunque también es posible que sea Carmen quien, en la actualidad, las oriente a ellas. Pocas veces es posible palpar el fuego intelectual, contenido o apasionado, como crece en ella cuando defiende una situación académica o un punto de vista analítico.

Por eso, aparte de haber leído y seguir leyendo su trabajo (nadie imaginaría la reticencia con que durante años ha respondido a la idea de reunir sus ensayos en libros), valoro de manera singular sus conversaciones, la manera como me ha permitido conocer a otros profesores e investigadores próximos a su sensibilidad y, desde luego, aquellos escasos correos electrónicos en que, según ella, “ha tirado del hilo” para permitirme conocer algunas imágenes de su vida.

Barrionuevo es, para mí y para todos, creo, una encarnación de la ciudad dorada y exigente, Salamanca, centro de la escritura, la reflexión y la belleza, cuya carne rocosa se alimenta de un río dulce, cuyo esplendor baja del cielo. Sin ella, la ciudad (y su sangre: la inteligencia) estaría incompleta.

Pero quiero cerrar estas líneas devolviéndome con ella, con sus palabras, al origen de una personalidad: al momento y los años iniciales en que sus padres la ofrecen a la realidad y donde se forja una percepción literaria que, para mí, es deslumbrante.

En el plano más personal recuerdo el Burgos gris de la larga posguerra, y sin embargo tan hermoso con las grandes hileras de árboles a las orillas del Arlanzón que llegaban más allá de la Cartuja de Miraflores, por donde paseábamos muy frecuentemente. Mi padre era muy sensible a la naturaleza y las estaciones del año, tan marcadas en esa zona de Castilla, con mucho frío y nieve en invierno y agradables primaveras y veranos. Y claro, la Catedral que era visible desde muy lejos y que cuando viajábamos anunciaba en lo alto la presencia de la ciudad.

“Mis padres se conocieron en Jerez en la inmediata posguerra, mi madre se quedó huérfana de padre muy pronto, y la familia, su madre y los dos hijos, hubieron de salir buscando alguna protección de familiares cercanos. En ese periplo que pasó de Málaga a Puente Genil y luego a Jerez se encontró con mi padre.

“Los dos provienen de familias sencillas sin ninguna alharaca, mi abuelo paterno era artesano zapatero, algo muy valorado entonces, y mi otro abuelo, natural de Torremolinos, que murió pronto como consecuencia de los males que trajo de la guerra de Cuba, era conserje en la Escuela Normal de Málaga.

(...) Aunque de carácter soy castellana, mi ascendencia es cien por cien andaluza.

(...) He tirado del hilo y he escrito mucho, tal vez demasiado”.

**Palabras para
Carmen Ruiz Barrionuevo**

Queremos tanto a Carmen

José Antonio Funes
UNESCO
poetafunes@yahoo.com

Llegué a Salamanca en otoño de 1996. Yo venía de una de las provincias de Latinoamérica y fue así que mi primera impresión de aquella ciudad majestuosa fue de deslumbramiento, de sentirme no sólo lejos en cuanto a la distancia geográfica sino también a la distancia de los siglos. Fue una maravilla encontrarme con una ciudad tan viva, que respiraba sobre todo desde los poros de miles de jóvenes venidos de muchos países del mundo para estudiar carreras universitarias o para aprender español en una de las “capitales”, sino la más importante, de la enseñanza del castellano.

En esa Salamanca bañada de juventud, tanto los estudios como las fiestas se tomaban en serio. Hasta uno de sus bares más emblemáticos llevaba por nombre “La Biblioteca”, así que cuando un joven salía de su casa tenía dos caminos que conducían al mismo nombre. En los bares, que los había a centenares, las litronas, las cañas y los cubalibres se acompañaban mejor con las voces de Roxana, Pedro Guerra, Ella Baila Sola, Jarabe de Palo, Los del Río, Azúcar Moreno, Ricky Martin, Backstreet-Boys, Christina Aguilera, Britney Spears, Spice Girls, etc.

Eran los tiempos del “boom” inmobiliario, cuando los rechonchos bancos españoles bufaban en América Latina, pero también Telefónica y Repsol. Estas vitrinas de la economía española atrajeron a muchos latinoamericanos hacia las metrópolis, así que además de los ya conocidos peruanos, bolivianos y mujeres dominicanas, España comenzó a llenarse de migrantes ecuatorianos, venezolanos y argentinos, muchos huyendo del desmadre económico, otros huyendo del desmadre político.

Yo había llegado desde Honduras para estudiar un doctorado en la Cátedra de Literatura Hispanoamericana, con una beca de la entonces Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). La Facultad de Filología estaba ubicada en el imponente Palacio de Anaya y en uno de los lugares más privilegiados de la universidad. Recuerdo el otoño con esa luz dorada que bañaba las piedras de la Catedral. Recuerdo la caída de la nieve sobre los cedros de la Plaza de Anaya y la complicidad poética con el conjunto arquitectónico de la Plaza de Anaya.

Yo soñaba con Salamanca porque quería confrontar mi memoria con el espacio donde se dio vida a personajes como el Lazarillo de Tormes o la Celestina, quería pasearme a orillas del Tormes, tomar el sol en el huerto de Calixto y Melibea, imaginar a Fray Luis de León desde el salón de clases donde celebraba la libertad luego de haber estado preso por haber enfrentado a la Inquisición; quería conocer la Cueva de Salamanca, visitar la Casa de Unamuno...

En el curso de doctorado, los latinoamericanos éramos mayoría. Muchos de ellos eran brillantes escritores de México y Venezuela, como Jorge Volpi y Juan Carlos Chirinos, pero antes y después formaron parte del doctorado otros tan destacados como el mexicano Ignacio Padilla y los venezolanos Juan Carlos Méndez Guédez, Lázaro Álvarez, Octavio González y Celso Medina. Venezuela tenía en esa época un vínculo muy importante con el Departamento de Literatura Hispanoamericana, a través de la Cátedra José Antonio Ramos Sucre que permitió la participación de destacados académicos venezolanos. Y es aquí precisamente donde deseo destacar la figura de ese enlace entre los estudiantes de América Latina y el doctorado en la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca: la Profesora Carmen Ruiz-Barrionuevo.

La primera vez que le hice una visita en su despacho, me sentí un poco intimidado. Me encontré con una mujer de mucho carácter, con escasa sonrisa, aunque sumamente cordial. Ya que ella era especialista en el período modernista, aceptó gentilmente ser la asesora de mi tesis doctoral sobre el hondureño Froylán Turcios. Desde entonces, me considero muy afortunado de haber contado con el respaldo de la Profesora Ruiz-Barrionuevo pues ella, exigente en todo momento, siempre estuvo muy atenta al desarrollo de mi tesis, sus recomendaciones fueron muy pertinentes y sus observaciones muy claras y puntuales. Tenía conocidos de otras facultades que sufrían porque sus asesores de tesis eran ilocalizables, olvidadizos, indiferentes, groseros, soberbios. Afortunadamente, ese no era mi caso.

Esa relación académica muy cercana me permitió conocer poco a poco la calidad humana de Carmen. Así, detrás de aquella profesora erudita, rigurosa y seria en el trato profesional, fui descubriendo a una mujer sensible, generosa, sonriente y siempre preocupada por los demás. En este punto debo reconocer públicamente su actitud solidaria en octubre de 1998, cuando el huracán Mitch hizo estragos en Honduras y hasta arrasó con mi biblioteca personal. Carmen, sin que yo se lo pidiera, tuvo la iniciativa de acudir en mi ayuda e hizo un llamado a otros colegas de la Facultad.

Me extendería mucho si escribiera sobre los valiosos aportes de Carmen Ruiz-Barrionuevo al estudio de la literatura hispanoamericana, sus magníficos estudios sobre la obra de José Martí, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig y Gastón Baquero, entre otros. En todos ellos sale a relucir no solo la profundidad crítica, el estudio acucioso, el arsenal intelectual que respalda sus argumentos, sino también el amor y la pasión que despierta en ella la cultura literaria de nuestro subcontinente.

Digno es también mencionar el importante papel que la Profesora Ruiz-Barrionuevo desempeñó en su colaboración con el Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía, y donde siempre hubo una elección muy atinada de los galardonados. Gracias a la mediación de ella, la ciudad de Salamanca recibió a grandes escritores hispanoamericanos, entre ellos Álvaro Mutis, Sergio Ramírez, Carlos Fuentes, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa. Asimismo, Carmen ha tenido una gran proyección cultural en la ciudad, colaborando con publicaciones de libros y organizando encuentros de escritores y recitales de poesía en colaboración con el poeta Alfredo Pérez Alencart.

El año pasado supe que Carmen se había jubilado como profesora. Me bajó un poco la tristeza porque no puedo imaginar volver al Palacio de Anaya y creer que ella ya no sigue ahí, guerreando desde su escritorio o desde el aula de clase. Aunque es justo que tenga más tiempo libre, así será más fácil volver a tomar un café con ella en La Rúa y decirle cuánto agradecimiento le guardo. Dichosos los que fuimos sus alumnos y más aún los que somos sus amigos, los que queremos tanto a Carmen.

París, 28 de mayo de 2020.

Devoción y lucidez de Carmen Ruiz Barrionuevo

Gabriel Jiménez Emán
 gjimenezeman@gmail.com

Siendo como es una de las formas de reconstruir la conciencia y la inconsciencia humanas, la literatura no puede valerse por sí misma, ni puede sostenerse por sí sola dentro del enjambre cualitativo de la cultura. Ella requiere tanto de asideros imaginarios como de imantaciones que le ayuden a introducirse en el tejido mental o individual, colectivo o institucional, y de este modo se le provea de posibilidades interpretativas o de sendas significantes que le impulsen a una sensibilidad por venir, y así multiplicarse en miradas que le posibiliten nuevas perplejidades. Estas son precisamente las que humanizan sus pasos y le proporcionan nuevas visitaciones, ya sea por intermedio de ensayos escritos, estudios sopesados o exposiciones orales, disertaciones, conversaciones, cátedras, la literatura encuentra exégetas, estudiosos, humanistas que intentan descifrar sus signos asombrosos.

La literatura hispanoamericana ha merecido, en las últimas décadas, una extraordinaria atención tanto en Europa como en los Estados Unidos; la poesía, el ensayo, el teatro, el cuento y la novela han disfrutado, en la segunda mitad del siglo veinte y en las primeras décadas del veintiuno, de una atención muy valiosa por parte de humanistas, profesores y educadores que han visto en ella una posibilidad de visibilizar la utopía, y entre estos estudiosos y estudiosas quisiera destacar el nombre de Carmen Ruiz Barrionuevo. Apenas evoca uno la figura de Carmen Ruiz, acude a nosotros la imagen de la nobleza literaria, de una persona que ha entregado lo mejor de su ser intelectual a revisar buena parte de la producción literaria de nuestro continente, con una devoción que va acompañada siempre de lucidez. Esta mujer, dotada de una diligencia y de un entusiasmo contagiosos, ha hecho valer en España el legado literario de un buen número de narradores, poetas, ensayistas y pensadores nuestros, consiguiendo abrir espacios para una vasta reflexión sobre personalidades tan dispares como Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Gonzalo Rojas, Roberto Arlt, Álvaro Mutis o José Balza; pero también se ha remontado a antecesores de éstos como Julián del Casal, José Martí, Julio Herrera y Reissig, José Antonio Ramos Sucre, Rubén Darío, J.J. Fernández Lizardi o Leopoldo Lugones, y tejer sobre ellos discursos críticos de una insoslayable actualidad, en la medida en que los contemporiza y los pone a vibrar de la manera más oportuna, mediante cátedras asertivas en la Universidad de Salamanca, donde se licenció y se ha sabido ganar un lugar de excepción, al emprender allí sus investigaciones y entusiasmar a sus estudiantes organizando actividades en cátedras, seminarios, cursos, coloquios, talleres. Creo que su labor en este sentido es más que encomiable: se trata de aportes sostenidos cuyo objeto es suscitar un continuo interés hacia la literatura de América hispana mediante un ojo crítico reposado, desplegado en diversas publicaciones académicas y desde revistas en varias universidades, donde ha llevado a cabo una labor editorial relevante, al encargarse de preparar ediciones temáticas sobre escritores argentinos, cubanos, uruguayos, colombianos o venezolanos, destacándose entre ellos los cubanos Julián del Casal, José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Gastón Baquero, para acercarnos a obras donde tienen resonancia elementos tanto del fenómeno modernista, como de los influjos del barroco, el manierismo y de otras variables del neobarroco moderno, las vanguardias históricas y sobre lo que se llamó, a mediados del siglo veinte, realismo maravilloso de América. Ello no le resta un ápice de perspectiva en el momento de observar las obras de Virgilio Piñera o de Gastón Baquero, sobre todo del primero, donde se dan cita los ecos del absurdo y de otros registros del existencialismo moderno.

Digamos que Carmen ha estado seducida permanentemente por el verbo incandescente de la tierra americana, por su peculiar fluidez cósmico-cultural, y de cómo ha sabido irradiar ese verbo a los espacios donde le ha tocado ejercer sus cátedras, asumiendo sus roles no sólo de profesora y editora, sino transmitiendo su saber para impregnar a quienes la rodean de un prodigioso espíritu de colaboración, de comprensión hacia el fenómeno literario y estético. Hay que ver cómo se desplaza Carmen por aulas, corredores, pasillos, bibliotecas, cafés, y con cuánta energía imparte sus cátedras y contagia con su conocimiento sensible. Nos cercioramos del valor humanístico de su hacer, y de cómo nos ha contagiado de ese espíritu. Creo que los venezolanos le debemos el haber dirigido por largos años en España la Cátedra de Literatura Venezolana “José Antonio

Ramos Sucre”, que nuestro admirado José Balza le propusiera hace ya muchos años desde el Ministerio de la Cultura en Venezuela. Por allí han pasado varias generaciones de escritores que han dejado huella en aquellos espacios, y a la vez Salamanca nos ha marcado a todos con su indeleble hechizo, quedando sembrada en nosotros. En mi caso, no he sido el mismo después de haber caminado por Salamanca quedando absorto en sus esquinas y callejuelas, delante de sus templos y edificaciones, en el puente del río Tormes, entre los ramajes del jardín de la Celestina o recorriendo los meandros de la Cueva de Salamanca que prodigó a Cervantes los pasajes tan enigmáticos de la Cueva de Montesinos en *El Quijote*; ya no es posible ser el mismo si ha caminado uno o se ha internado en los recintos por donde lo hicieron el místico Fray Luis de León, Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes o Miguel de Unamuno, tocayo y admirador de aquel, el inmenso escritor vasco (a mi modo de ver el gran filósofo español del siglo XX) que quedó prendado de Salamanca, desde la noble Universidad que regentó hasta el fin de sus días, defendiéndola de la barbarie inculta.

No pocos escritores venezolanos han dejado esparcidas en esa ciudad sus emociones en la contemplación de su paisaje y en el trato de su gente, entre los cuales se cuentan a Arturo Uslar Pietri, Ramón Palomares, Carlos Contramaestre y Caupolicán Ovalles, quienes me narraron estos dos últimos sus andanzas juveniles por estas calles en tiempos estudiantiles; Contramaestre estudió allí la medicina que nunca practicó y Caupolicán el derecho que tampoco ejerció, pero ambos se nutrieron de esas fuentes hispánicas tan ricas para el provecho de sus obras; otros temperamentos académicos van desde amigos como el acucioso historiador larense Guillermo Morón --también narrador de garra-- hasta Celso Medina, poeta oriental venezolano desdoblado en académico sobre literatura del caribe francés, y buen amigo de Carmen Ruiz. A Carmen hemos de agradecer desde Venezuela sus esfuerzos para mantener viva la llama de la literatura nuestra, convirtiéndose así, sin proponérselo, en émula de don Miguel de Unamuno, quien diera a conocer en ensayos elogiosos desde Salamanca a los grandes escritores modernistas nuestros como fueron Manuel Díaz Rodríguez y Pedro Emilio Coll.

Me parece que Carmen Ruiz ha olfateado bien el aire de renovación que la lengua castellana vuelve a adquirir en América desde aquellos días hasta el siglo veinte, atisbado y consagrado por grandes escritores nuestros de la talla de José Enrique Rodó en su *Ariel* desde el año 1900, cuando el escritor uruguayo retomó las ideas europeas y presentó los dilemas filosóficos y culturales americanos desde una nueva perspectiva, así como también Rubén Darío lo había hecho con los mitos clásicos a través de un nuevo verbo poético, incluyendo en ello al parnasismo y al romanticismo, y haciendo con todos estos elementos una prodigiosa mixtura. Justamente, la amistad intelectual de Unamuno con Rodó dio como resultado una compleja relación intelectual entre ambos mundos, lenta y arduamente continuada en tantas obras nuestras, hasta el tiempo presente.

Le debemos a Carmen Ruiz el gesto de habernos tendido la mano para celebrar estos asombros del verbo entre España y América. Al fin y al cabo, América fue siempre una utopía para España, tanto para el alucinado Almirante que divisó por vez primera desde una carabela a la Tierra de Gracia, como para el gran Cervantes, quien siempre soñó conocerla y nunca pudo, hasta viajeros inmóviles como Lezama Lima, quien la soñó a través de un universo de rumorosas palabras. Utopía ya prefigurada desde la concepción primigenia del gran Tomás Moro, quien nos legó en aquel relato magistral la visión de ese otro mundo posible, más noble y humano, -desasido de tantos vicios y prejuicios malsanos de dominación occidental- hasta las distopías del siglo veinte que vaticinaron los daños y plagas creados por la tecnología mal aplicada de la sociedad capitalista.

Otro de los adjetivos que le vienen bien a Carmen es el de incansable. Su inquietud es permanente. Nunca está en un solo terreno ni ocupada de una sola cosa. Puede atender simultáneamente proyectos de investigación, dar clases, asesorar cátedras, auspiciar concursos, ser tutora de tesis, escribir, organizar talleres, seminarios, cátedras o eventos en diferentes lugares o países. Es precisa en sus objetivos; posee una ecuanimidad inalterable y busca siempre conciliar, la alianza positiva, de avance, siempre hacia adelante, ignorando rencillas menores.

Carmen Ruiz Barrionuevo se ha convertido para muchos de nosotros en un emblema de trabajo constante, de nobleza intelectual y de pasión ferviente hacia la literatura. Gracias, Carmen, sé que tus esfuerzos se multiplicarán en los próximos tiempos, cuando la literatura nuestra vuelva a recobrar el candor que tuvo en los dos siglos anteriores, en las difíciles batallas del lenguaje castellano para fundar en estas tierras solares nuevos espacios de creación y pensamiento, y así reconquistar su dignidad.

Junio 2020

Artículos

Bolívar Coronado y Daniel Mendoza. La falsificación literaria, el arquetipo del llanero y la pervivencia del apócrifo

Juan Pablo Gómez Cova
Universidad de Salamanca
juanpablogomez@gmail.com

Fecha de recepción: 19 de Mayo de 2020

Fecha de aprobación: 26 de junio de 2020

Resumen

La falsificación literaria es un tema poco explorado en la literatura venezolana, a pesar de la extensa y compulsiva actividad falsaria de Rafael Bolívar Coronado (1884-1924). El presente artículo intenta reflexionar sobre las relaciones entre la falsificación literaria y la creación artística a partir del caso de *El llanero* (Estudio de sociología venezolana), publicado por la editorial «América» en Madrid (¿1917?) y atribuido al autor costumbrista venezolano Daniel Mendoza (1823-1867). El funcionamiento del sistema literario y los procesos de legitimación de la autoridad textual implican múltiples problemas para la crítica literaria: se plantea aquí la posibilidad de acercarse a la cuestión a través del estudio del caso de un texto espurio. Se indaga también la figura del llanero como arquetipo de la venezolanidad, su constante presencia en la literatura venezolana y su aporte a la consolidación simbólica de la inmensidad de la llanura como imagen predominante del mito fundacional de lo venezolano.

Palabras clave: Rafael Bolívar Coronado, Daniel Mendoza, el texto espurio, autoridad textual, el arquetipo del llanero

Abstract:

Literary Forgery, the llanero archetype, and the survival of the apocryphal text.

Literary forgery is a subject barely explored in Venezuelan literature, despite Rafael Bolívar Coronado's (1884-1924) extensive and compulsive forgery activity. This article tries to reflect upon the relationship between literary forgery and artistic creation based on the case of the book *El Llanero* (Estudio de sociología venezolana), published by «América» in Madrid (1917?), attributed to the Venezuelan writer, Daniel Mendoza (1823-1867). The way the literary system works and the legitimating processes of textual authority imply many problems for literary criticism: the possibility of approaching the matter through the study of the case of a spurious text is raised here. This study also explores the figure of the llanero as an archetype of Venezuelanity, its constant presence in Venezuelan literature, and its contribution to the symbolic establishment of the widespread landscape of the llanos as the main image of the founding myth of Venezuela.

Keywords: Rafael Bolívar Coronado, Daniel Mendoza, spurious text, textual authority, llanero archetype.

Entre 1917 y 1918, la Editorial «América» dirigida por el polígrafo venezolano Rufino Blanco Fombona publicó en Madrid un tomo intitolado *El llanero* (*Estudio de sociología venezolana*) del autor Daniel Mendoza, que formó parte de la Biblioteca de Ciencias Políticas y Sociales de esta editorial¹. El hecho ofrece un hito en la historia de la literatura venezolana, por un lado, y en la historia de la falsificación literaria, por otro, que quizás no ha sido atendido en su justa dimensión. El libro fue escrito, en realidad, por Rafael Bolívar Coronado (1884-1924), el falsificador más “connotado” de nuestra literatura. El delito fue confesado en el prólogo a la antología de la poesía boliviana *Parnaso boliviano* (otro complejo

¹ La Editorial América no colocaba el año de impresión en sus libros. Lo más probable es que haya sido editado a finales de 1917. La Biblioteca Nacional de Venezuela señala 1919 como año de impresión. La Biblioteca Nacional de Madrid señala 1918. La actividad de Bolívar Coronado como copista, investigador y colaborador en esta casa editorial se llevó a cabo entre 1916 y 1917.

caso de falsificación literaria), editado por Maucci en Barcelona hacia 1920. Bolívar Coronado admite:

Eché mano, pues, de una estratagema: manifesté a los editores que yo poseía los derechos de autor de una obra maravillosa de sociología (*El llanero*), les mostré en un diccionario biográfico el nombre y la bibliografía del autor y puestas las cosas en ese terreno pude vender mi obra aunque a vil precio: dije yo a los editores que el volumen lo había copiado de una edición rara existente en la Biblioteca Nacional. (Bolívar Coronado, s.f, p.6)

Como lo expresado por Bolívar Coronado debe ser tomado con pinzas y estar siempre bajo sospecha debido a su vocación por el fiasco, la certeza de que se trataba de una falsificación llegaría en 1952, con el texto de Oscar Sambrano Urdaneta *El llanero. Un problema de crítica literaria*, editado por la Asociación de Escritores de Venezuela y en el que, a través del señalamiento de anacronismos, frases repetidas, erratas e inconsistencias de estilo, queda demostrado que Daniel Mendoza no escribió ese libro, sino Bolívar Coronado. Más allá del acertado método de esclarecimiento de la cuestión, esta breve obra de juventud de Sambrano Urdaneta se limita a una verificación filológica que obvia ciertos problemas teóricos que realmente supondría para la crítica literaria un caso tan complejo. El título del ensayo no cumple la expectativa anunciada y en él no son abordadas las dificultades críticas que se ponen de manifiesto en una falsificación literaria de esa envergadura. Entra en valoraciones moralistas y psicológicas, con un marcado interés en desprestigiar a Bolívar Coronado y anularlo como talento literario. Le endilga a este un temperamento “agresivo y belicoso” que contrasta con el “humorista y satírico” del auténtico Daniel Mendoza (1823-1867). La intención de Sambrano Urdaneta parece dirigida a zanjar el asunto y censurar no sólo su conducta (ciertamente reprochable), sino el nombre de Bolívar Coronado del panorama literario venezolano. Sin embargo, el caso ofrece una singular oportunidad para una reflexión sobre los procesos de legitimación en el sistema literario, la autoridad textual y la recepción en la literatura venezolana. ¿Puede un libro perder valor testimonial, estético o de contenido por presentarse bajo una autoría falsa? ¿Cómo se funda y se sostiene el principio de autoridad textual? ¿Cómo y quién puede discernir con precisión dónde se hallan las fronteras entre lo auténtico y lo falso? ¿La falsificación literaria con consciencia estética puede ser entendida como una forma de creación artística?

Es necesario recordar el amplio historial de actividades fraudulentas de Bolívar Coronado, quien hizo de la falsificación una actividad literaria compulsiva. Su afición a los pseudónimos y al engaño lo convirtió en un apostador radical por la despersonalización, a niveles pocas veces visto. Para la editorial «América» falsificó, al menos, seis tomos: *La Gran Florida* (que incluye también *Los Chiapas* y *Los desiertos de Achaguas*), *Los caciques heroicos*, *La Nueva Umbría* (todos estos tomos son falsas crónicas de indias atribuidos a cronistas ficticios), *El llanero (sociología)*, atribuido a Daniel Mendoza, *Las memorias de una niña rubia* (novela de la que se sabe muy poco), *Letras españolas*, falsamente atribuido a Rafael María Baralt y *Obras científicas*, falsamente atribuido a Agustín Codazzi. Falsificó también antologías poéticas para la editorial Maucci, de Barcelona, en las que inventaba poetas, en algunos casos, o atribuía falsos poemas a poetas reales, en otros, y cuyas selecciones atribuía a otros compiladores. Publicó numerosos artículos periodísticos con pseudónimos y escribió falsas crónicas como corresponsal de guerra en Marruecos para el diario barcelonés *El Diluvio*. Escribió la primera biografía en español de Lenin, pero fingidamente “a cuatro manos” con un autor inventado: Jesús de Castilla. Su personalidad literaria es desconcertante y elusiva. Su vida es una auténtica novela de aventuras que a veces roza la picaresca y otras la tragedia. Se trata de un maldito y un moderno.

Despertó la fascinación de los bibliógrafos Rafael Ramón Castellanos y Oldman Botello: le dedicaron estudios biográficos y trataron de perseguir el rastro a su abuso del pseudónimo. Su nombre está ligado a la estulticia y al engaño literario en Venezuela y, sin embargo, es autor lírico de la zarzuela *Alma llanera*, convertido en verdadero himno popular del país desde 1914; obra de la que, por cierto, el propio Bolívar Coronado renegaría, considerándola un “adefesio”. Se trata, pues, de un autor difuso y turbador, que suscita perplejidad. Sin embargo, podría ser revelador poner en valor su insólita, precoz e incomprendida “modernidad”, pues si su obra es leída como un completo entramado que deja entrever cierta consciencia estética, sería entonces un magnífico adelantado a su tiempo y un artífice del escándalo como forma de cuestionamiento al poder de la autoridad sostenida por ciertas prácticas del prestigio. Pone de manifiesto lo endeble que termina siendo el sistema literario.

Suponer que un texto carece de valor documental, informativo o estético sólo por que haya sido alterado el nombre real del autor en el paratexto, sería un error. Máxime en casos en los que la controversia en torno a la autenticidad queda opacada por la preeminencia del texto. En Venezuela, durante décadas, profesores, estudiantes de sociología, así como lectores en general han obviado esta controversia sobre la autoría de *El llanero (Estudio de sociología venezolana)* y se han remitido a la materia relevante que ofrece un libro en el que están contenidos notables datos y descripciones geográficas, etnográficas, culturales e, incluso, apreciaciones personales vinculadas a la extensa región llanera venezolana. En la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Universidad Nacional de Colombia el libro sigue apareciendo bajo la autoría de Daniel Mendoza, sin ninguna nota aclaratoria. Por su parte, la Universidad de Michigan ha seguido imprimiendo obras de Bolívar Coronado bajo firmas falsas. Esto revela dos cosas: la falta de interés o atención sobre el asunto y cierto valor documental de dichas obras.

Pedro Grases se mostró benévolo con Bolívar Coronado a propósito de las cualidades que distinguía en *El llanero*: “Es, si se

quiere, una travesura, ya que podía perfectamente haber reivindicado para sí un libro que algún valor tiene tanto literario como en la sociología venezolana”². Esta “travesura” le pareció a Grases, en cambio, “francamente reprochable” en el caso de *Letras Españolas*, libro que Bolívar Coronado atribuyó falsamente a Rafael María Baralt. Considera que en esta ocasión “atenta al buen nombre de figuras respetabilísimas en la historia de la cultura venezolana”. Pedro Grases matiza entre escribir un libro de cierto interés —*El llanero*— (aunque presentarlo bajo otra autoría) y alternar fragmentos auténticos y falsos, utilizando un nombre prestigioso para esconder tales fechorías —*Letras españolas*—. Fuera del ámbito de la apreciación moral (e incluso jurídica) de esta actividad fraudulenta, Grases termina reconociendo que *El llanero* es un libro de cierto interés.

En cualquier caso, la controversia está servida y no exenta de dificultades para un crítico literario. En la confesión de Bolívar Coronado hay demasiadas omisiones. Para empezar, no revela todas las falsificaciones que ha llevado a cabo. Tampoco admite que el propio libro prologado —en el que comenta parte de sus fechorías— también es una falsificación literaria, rizando más el rizo. En cuanto a *El llanero*, no dice cuándo lo escribió, ni cómo lo hizo. Sólo explica los motivos por los que inició su actividad de falsificador y cómo logró engañar con tanta facilidad a los editores. Además evita mencionar el nombre de Rufino Blanco Fombona, tal vez por miedo a mayores represalias. Lo que no dice en la confesión es tan importante como lo que dice.

¿Tendría escrito ese libro y vio la oportunidad de publicarlo, atribuyéndolo falsamente a otro nombre más reconocido, para ganar dinero? o ¿Se percató de la conveniencia de publicar a través de nombres como el de Daniel Mendoza y decidió escribir apresuradamente el libro a partir de entonces? Rafael Ramón Castellanos afirma que lo escribió entre 1916 y 1917. Sin embargo, no puede descartarse que haya sido escrito antes y que haya formado parte de su ligero equipaje cuando abordó el barco español «Manuel Calvo» en La Guaira, que lo llevaría a Europa en el 18 de junio de 1916. En cualquier caso, está claro que era capaz de producir numerosas páginas bajo presión, con cierta consistencia y en breves periodos de tiempo. Con la convicción de que bastaría para pasar los filtros necesarios. En su confesión no deja de mostrarse irónico y desafiante al afirmar que, citando a Emilio Carrere: “en España viven del libro quienes no saben leer” (Bolívar Coronado, s.f., p.7) Podría creerse que estaba decidido a agotar sus energías para demostrar lo endeble que era el mundo literario/editorial de la época y quisiese desnudar sus vergüenzas, en vez de enfocarse en componer decididamente una obra literaria propia. Sin embargo, en un sentido profundo tal vez trató de hacer las dos cosas a la vez. Su obra es de otro signo: compleja, múltiple y despersonalizada. En ella los límites de la literatura son franqueados a extremos poco explorados y el pacto de la lectura (la suspensión temporal de la incredulidad) se rompe de entrada o es resignificado desde otra perspectiva. La ficción no empieza con la lectura, sino desde antes y desde afuera. Autoría y géneros, estilos y registros se confunden en un entramado que, si se interpreta como un todo, en conjunto, podría verse como una obra totalizadora sugerente y reflexiva acerca del distinto poder que tiene la ficción cuando es presentada como si no lo fuese.

¿Por qué terminó escogiendo el nombre de Daniel Mendoza (1823-1967) para llevar a cabo su primera gran fechoría? Este autor era conocido por sus artículos costumbristas aparecidos en la prensa desde 1846, en los que caricaturiza, con un estilo espontáneo y lleno de gracia, ciertos tipos sociales de la época: el llanero, los jóvenes a la moda, los críticos literarios. Desde los artículos de Juan Manuel Cajigal y Rafael María Baralt, el cuadro de costumbres se había popularizado en los periódicos venezolanos. Esta tendencia se explica por la enorme influencia del costumbrismo español (Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón), el auge del periodismo y la toma de consciencia de la formación de la nación en el periodo postindependencia.³

Mendoza era oriundo de la región llanera, Ortiz o Calabozo (hay disparidad de datos en las fuentes), en el estado Guárico. Proveniente de familia privilegiada, pudo establecerse en Caracas y realizar estudios formales de Derecho hasta obtener la licenciatura en la Universidad de Caracas en 1843. Publicó sus artículos (relatos, escenas, cuadros de costumbres) en la prensa caraqueña de la época: *El Repertorio*, *La Época*, *Mosaico* y *La Gaceta*. Diarios todos estos de corta vida. Parte de la obra de Mendoza fue recogida en la Biblioteca de Escritores Venezolanos Contemporáneos (1875) de José María de Rojas, y el Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes (1895). En ambas, se reconoce la gracia de su talentosa prosa y la sentida inspiración de sus versos. A partir de 1855, Mendoza regresó a la región de los llanos guariqueños, donde fundó una escuela primaria y una sociedad de ganaderos, llevado por un impulso progresista y civilizador, pero la agitación de las luchas durante la Guerra Federal arruinaron ambas empresas. Terminaría sus días sumido en la depresión y la miseria, falleciendo a la edad de cuarenta y siete años. El siglo XX reconocerá su importante labor como “nacionalizador” del género costumbrista en Venezuela, gracias fundamentalmente a Mariano Picón Salas, quien lo incluyó como figura destacada en su conocida *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, publicada en Caracas en 1940:

Y como sociología naciente se puede captar en las observaciones de esos primeros escritores —Cajigal, Luis D. Correa, Baralt—,

² El caso de *Letras españolas*, obra falsamente atribuida a Rafael María Baralt” en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, CONAC, 1962, N° 151-152, p. 40

³ Acerca del costumbrismo en Venezuela y sus peculiaridades, Javier Lasarte Varcárcel ofrece un preciso bosquejo panorámico en el artículo “Ciudadanía del costumbrismo en Venezuela” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, núms. 178-179, enero-junio, 1997.

Ver *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, selección y prólogo de Mariano Picón Salas, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, pp- 6-7

que por desgracia no supieron disimular la imitación a que los inclinaban los muy aplaudidos modelos españoles. Al principio es la vida de Caracas; sus correveidiles políticos y literarios, el choque del hombre culto con un medio que encuentra todavía primitivo y desorganizado, lo que inspira sus narraciones. Pero ya llegará a la altura de 1845, con su ímpetu y su vigor llanero, un Daniel Mendoza, a exhibir su audaz y deslenguado “Palmarote” y a nacionalizar el género. (Picón Salas, 1980: 28)

El ensayista merideño da realce a la obra dispersa de Mendoza y lo coloca como única figura verdaderamente representativa del periodo costumbrista que oscila entre 1848 y 1864, en la mencionada antología. La creación del personaje “Palmarote” se convertirá en notable referencia literaria del arquetipo llanero apegado a su tierra y a sus tradiciones. “Palmarote” es el personaje llanero que hace contraste con el capitalino en los artículos (o más bien relatos) “Un llanero en la capital” y el que lleva por título precisamente “Palmarote en Apure”. La comicidad viene dada por el choque de perspectivas que resume la contradicción entre medio rural y medio urbano, regionalismo y cosmopolitismo, tradición y modernidad. A esta antítesis tan frecuente en la literatura latinoamericana se le resumirá —a veces abusivamente— bajo el manto del conflicto entre civilización y barbarie, promulgado por Sarmiento.

Sin embargo, algunas pinceladas de estos cuadros de costumbres de Mendoza—siempre salpicadas de humor e ironía—, parecen insinuar también que, en ocasiones, la perspectiva del llanero esconde una sabiduría popular que deja en entredicho algunas inconsistencias o contradicciones del excesivo afán progresista y civilizador. Después de todo, la figura del llanero representaba, en general, auténticos valores: franqueza, intuición, valentía y honestidad. La agudeza de Mendoza para retratar con cierta ambigüedad la otredad desde la perspectiva del culto personaje capitalino viene dada por el hecho de experimentar en sí mismo ambas figuras: el letrado y el llanero. Mendoza es un llanero que se traslada a la ciudad, se forma académicamente y refina sus costumbres para adaptarse al medio urbano y, luego, regresa al llano a establecerse definitivamente. Es por esto que comprende bien ambos puntos de vista y consigue representar la escena con tanto acierto y emulando ambos lenguajes. El regreso de Santos Luzardo a su hacienda apureña «Altamira» —en *Doña Bárbara*— podría verse como una culminación narrativa y artística de esta tradición de la representación de estas figuras contrapuestas: el ciudadano y el provinciano. Muchas veces, ambos se funden en el interior de un mismo personaje.

En “Un llanero en la capital”, Mendoza genera el efecto abrupto de un individuo que está fuera de su contexto: el madrugador llanero llega con su tono brusco y dicharachero a pedir un favor a su antiguo paisano que ahora es abogado y vive en la capital. Desde las primeras palabras del texto se anuncia con estrépito la irrupción del llanero:

Pum, pum, pum; ¡¡¡á, ¡¡¡á, ¡¡¡á!

-Muchacho, mira quién toca

-Ahiá, ahiá, ahiá! dónde están los blancos de aquí? ¿No hai quien choque al tranquero? Ahí, ahí, ahí!

-Va!

-Ya tumbo la palisá, huóhuó, huó!

Después del encuentro entre ambos arquetipos, el capitalino, narrador y anfitrión en esta ocasión, nos pone al tanto de la situación: “Así se anunció en mi casa, no ha muchas mañanas, el personaje que voy a presentar a mis lectores. No será necesario decir que era llanero, tipo tan conocido en esta capital, que las pinceladas precedentes bastarían para bosquejarlo; tipo original e interesante al propio tiempo; tipo, en fin, que difiere esencialmente de los demás caracteres provinciales de aquesta nuestra pobre República”. (Ibid: 93) Referirse al llanero como tipo original e interesante y destacarlo como único entre el resto de arquetipos provincianos nos da una idea no sólo de la importancia representativa que devendría en estereotipo, sino de la curiosidad intelectual que representaba su tipología y su cultura en la urbe capitalina. Sobre este artículo de Mendoza, Raquel Rivas Rojas escribe:

Se dibuja así, desde la mirada del habitante del espacio rural, la caricatura del espacio urbano, en un movimiento inverso al que la tradición costumbrista había instaurado en la primera mitad del siglo XIX. Una caricatura que dará ingreso, en el territorio de la representación, a la mirada del otro, aún enmarcada dentro de una percepción letrada que encauza los excesos de esa voz que se pierde, que necesita orientación y guía, y que al final sólo pide salir de ese lugar asfixiante. ⁴ (Rivas Rojas, 2002:28)

Así la tendencia a la caricaturización de los personajes será una pauta sobre la que se configurará una posibilidad novelesca más compleja. El cuadro de costumbres de Mendoza describe el trayecto que harán juntos letrado y llanero (narrado siempre desde la perspectiva del letrado, pero haciendo intervenir directamente al llanero) desde la casa hasta el Palacio de Gobierno. A través del diálogo entre ambos, somos testigos de la contraposición de perspectivas, en un espontáneo contrapunteo en el que cada comentario tendrá su réplica, como dictan las costumbres poéticas y musicales típicas de la región. El llanero, abrumado por la ciudad, manifiesta su impacto ante la sensación de orden que dejan entrever la conducta civil y el paisaje urbanístico. Al final, necesita regresar con urgencia a su entorno: añora el paisaje de horizonte infinito y la inmensidad como cifra de un

⁴ Raquel Rivas Rojas (2002). *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*, Caracas; La Nave Va, p. 28.

orden secreto más vasto y menos perceptible.

El artículo “Palmarote en Apure” parece concebido como segunda parte o réplica de “Un llanero en la capital”. La situación se invierte: el letrado debe asistir a San Fernando de Apure en los llanos y allí se encuentra a Palmarote, que lo lleva su casa. Siendo ahora el “baquiano”, guía al letrado en este contexto rural que, sin embargo, da muestras de cierto progreso civilizatorio y orden. La conversación gira en torno a los cambios notables que hay en la pequeña población llanera y lo que el personaje urbano aún echaría en falta. Pero Palmarote siempre tiene réplica a cualquier observación, pregunta o cuestionamiento del letrado. El contraste de ideas, lenguajes y perspectivas hacen de este texto una elocuente alegoría de la construcción de una identidad nacional en la que ambos puedan forjar, cada quien con sus aportes, un sentimiento de pertenencia más arraigado. Este contraste de visiones entre mundo provinciano y mundo ciudadano marcaría buena parte de la novelística decimonónica europea y se extendería en toda América hasta muy entrado el siglo XX.

Sin duda, Bolívar Coronado compartía esa visión más bien complementaria entre ambas figuras y estaba consciente de que hacía falta un estudio más completo y pormenorizado sobre la llanura, sus paisajes, habitantes y costumbres desde el punto de vista cultural y sociológico. Su forma de leer tan ágil, desordenada y profusa seguramente lo ayudaron a compilar datos e información que otros ya habían recabado, sobre todo Humboldt y Codazzi, y añadir una sustancial muestra de sus propios conocimientos e impresiones al respecto gracias a su amplia experiencia personal. Bolívar Coronado también era oriundo de los llanos aragüeños, en concreto de la localidad de Villa de Cura, a sesenta kilómetros de Ortiz y a ciento cincuenta kilómetros de Calabozo, y tenía un remarcado gusto por la comicidad, aunque su sentido del humor era de una naturaleza muy distinta del que hacía gala Mendoza. Era comprensible que admirara los artículos de Mendoza y los conociera bien. Además, su padre, Rafael Bolívar (1860-1900), había sido a su vez un destacado escritor costumbrista. También es muy probable que Bolívar Coronado conociese el poema “Impresiones del llano” de Mendoza, en el que, por medio de versos octosílabos dedicados a su madre, enaltece las vivencias y los paisajes llaneros. Esta capacidad de Mendoza de someter a descripción, examen y análisis la cultura llanera, sin dejar de expresar la emoción y los sentimientos que suscita en sí mismo, será la misma que mostrará Bolívar Coronado en *El llanero*. La escogencia de esta falsa autoría sería un acierto, pues en una primera instancia había suficientes elementos convincentes.

Así, las condiciones estaban dadas para que nuestro falsario emprendiera el artificioso engaño y con él iniciara su prolífica carrera como forger literario en España. Trabajar como investigador y copista para la editorial «América» le sirvió para poner a prueba la (poca) fiabilidad y el funcionamiento de esa casa editorial, que contaba con una actividad quizás más intensa de lo recomendable. Durante esa época, entre finales de 1916 y finales de 1917, se desempeñó como secretario privado del poeta modernista español Francisco Villaespesa, con quien colaboraría en la revista «Cervantes», que este dirigía. El método de selección y corrección de textos para la revista le sirvió para conocer ciertas prácticas en el mundo intelectual y editorial en la Madrid de aquella época. No tardó en intentar el mismo ardid, pero con textos cortos de esta publicación mensual. Tal vez por ser oriundo de un país en el que urdir este tipo de estratagemas era moneda corriente para la supervivencia, en una sociedad aplastada por el autoritarismo y la miseria en tiempos de la dictadura del general Juan Vicente Gómez; tal vez urgido por la desesperación económica y el desarraigo; o tal vez por haber presenciado pequeños desmanes editoriales en la publicación caraqueña «La Revista», dirigida por Luis Alejandro Aguilar, con quien había trabajado estrechamente los últimos años (incluso los meses posteriores al exilio) y con quien terminaría seriamente enemistado. Lo cierto es que tuvo que ser grande su sorpresa al comprobar la facilidad con la que había podido engañar a los editores. Con Blanco Fombona constató que la decisión de publicar un libro era enteramente arbitraria y como este sello editorial estaba obsesionado con grandes firmas que otorgasen prestigio inmediato a una empresa joven, Bolívar Coronado pudo filtrar fácilmente sus textos al eliminar su firma y sustituirla por nombres reconocidos: Daniel Mendoza, Rafael María Baralt, Agustín Codazzi. Como pasaba el día entero en la Biblioteca Nacional de Madrid en Recoletos, allí escribió estos libros con sorprendente premura, para luego argumentar que había encontrado ediciones raras y simplemente se había tomado el trabajo de copiarlos (además de los respectivos embustes sobre los derechos de autor).

He aquí la gran diferencia entre el plagio y la falsificación, esta última implica esfuerzo y la creación real de una obra. Por supuesto, en su estrategia Bolívar Coronado quiso dar un paso más allá: la creación de otros autores. Así, ideó la composición apresurada de cinco libros de crónicas de indias escritas por fingidos conquistadores y frailes del siglo XVI: Juan de Ocampo, Montalvo de Jarama, Salcedo Ordóñez, Albéniz de la Cerrada, Nemesio de la Concepción Zapata fueron deliciosas invenciones. Blanco Fombona se entusiasmó tanto con estos supuestos y valiosos hallazgos documentales que creó la colección Biblioteca Americana de Historia Colonial para la edición de estas joyas históricas. Tal vez sea la única colección de una reconocida casa editorial en todo el mundo compuesta exclusiva e involuntariamente de textos apócrifos.

La riqueza anecdótica del asunto y todo lo que ocurrió después debe ser uno de los episodios históricos más amenos de la literatura venezolana; sin embargo, he aquí el peligro que corre quien intenta el estudio de la obra de este falsario: la fascina-

ción por su vida picaresca y novelesca en detrimento de una atención más detenida a sus textos. *El llanero* apareció con una portada en la que se lee “Daniel Mendoza, abogado venezolano”, y abre con una nota biográfica sobre este autor que debe haber sido escrita por Blanco Fombona, debido al tono, al estilo y además aparece firmada bajo el nombre de la casa editorial. Luego el prólogo, en el que es probable que todo lo expresado sea rigurosamente cierto. Las fuentes consultadas son reales: Codazzi, Humboldt, Dupont, Alsacia, Kinsey, Weteshoshy, Aumarch, Lineo, Darwin, Albis, Vives. Aunque sólo los dos primeros hicieron respectivos estudios geográficos y etnográficos de campo sobre la inmensidad de la llanura venezolana. Las notas al pie se dividen entre Notas del autor y Notas de la presente edición; excelente estrategia para lograr un grado más de credulidad, además de aludir a antiguas ediciones, en realidad inexistentes. Borges haría lo mismo algunas décadas después, pero siempre dentro del marco de la ficción y como juego literario. En *El llanero* la composición de paratextos muy bien pensados, ingeniosos y no demasiado abundantes acompañan al tono convincente y sostenido de principio a fin en el libro. Los capítulos se presentan de forma ordenada y segmentan bien los temas: descripción geográfica de las tierras llaneras, datos concretos de la topografía, colonizadores, fundación de las ciudades, tradiciones, supersticiones, hábitos, carácter, el ganado, los caballos, la música, la poesía, el paso de ríos, episodios históricos, la vegetación, etc. El libro logra ser fuente informativa y certera sobre todas las vertientes de la vida en esta vasta región venezolana, pero además es también expresión de su paisaje psíquico, desde una perspectiva cercana y envuelta en la mirada de quien sabe por experiencia propia de qué está hablando.

Ese tal vez sea uno de los grandes “defectos” de Bolívar Coronado como falsario: suelen escapárseles impresiones demasiado personales y poéticas que derivan en breves divagaciones emocionales que lo hacen cometer errores: fallas en el lenguaje, reminiscencia de otros textos leídos o escritos, anacronismos, cambio abrupto de estilo. En el caso de *El llanero*, además de pequeñas repeticiones en algunas frases —escritas en otros textos—, y de algunos errores históricos (fechas equivocadas, datos erróneos) su momento de mayor divagación llega con el recuerdo de Ortiz, la mítica población guariqueña que servirá de escenario en la novela *Casas muertas* de Miguel Otero Silva. Ortiz fue una ciudad rica y pujante que tuvo un gran periodo de esplendor, pero acabó siendo destruida por las epidemias y las migraciones hacia las grandes urbes. Bolívar Coronado escribe:

Una vez, después de quince años de ausencia, fui a Ortiz. Iba con la ilusión; aquellas calles risueñas, aquellas amenas umbrías pobladas de azulejos y paraulatas armoniosas, que yo había visto en los fugaces años de la infancia, y cuando me vi en él... sentí un no sé qué de profunda tristeza. A mis labios acudieron los versos inquietantes del poeta español de las ruinas de Itálica. En su desvencijado cementerio había enterrados varios seres caros a mi alma. Mi tristeza fue más honda al ver sus tumbas arropadas por los matorrales, circuidas de barandales herrumbrosos, resquebrajados. Me alejé de aquel sagrado sitio con el corazón oprimido. Aquella soledad era más triste aún que la soledad de la tumba del llanero, que al pedir se cave bajo el ala de una palmera, acaso presenta que a los rizados abanicos de esmeralda van a posarse los turpiales bulliciosos y fieros...⁵ (Bolívar Coronado, s.f.:193-194)

Daniel Mendoza no vivió para ver la decadencia de Ortiz. Este error parece producto de haberse dejado llevar por una impresión personal muy intensa que siempre desemboca en una intensa sensación de pérdida o de orfandad en su compleja relación con su país. Su frenético activismo político antigomecista ejercido desde España fue cada vez más vehemente con el paso de los años. Venezuela, con sus complejos, grandezas y miserias, fue el gran tema omnipresente en toda su obra. Incluso en su biografía de Lenin —publicada en Barcelona en 1920—, termina desviándose del tema haciendo alegatos acerca de la necesidad de derrocar cuanto antes la tiranía de Gómez; su tono se enciende en anhelo de un nuevo proceso político para el país. Su exilio casi forzado lo obligó a vivir un poco en los márgenes y esa inquietud perpetua se trasluce en sus palabras. La inmensidad de la llanura parece imponerse como imagen en sus recuerdos y su capacidad para recrear ese paisaje como metáfora de la pequeñez humana. *El llanero* termina siendo un texto bastante completo y un buen compendio de la vida llanera, a pesar de sus inexactitudes (que tampoco son muchas). Este libro también contribuyó, aunque en menor medida que la lírica de su zarzuela *Alma llanera*, a la instalación del llano venezolano como símbolo reconocible y distintivo de lo venezolano, que desde la imagen de los centauros de Páez fue articulándose como mito fundacional en la imaginaria criolla.

En *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco alerta sobre la complejidad de definir los términos falso, imitación, pseudoepígrafo, falsificación, facsímil, espurio, pseudo-apócrifo —y un largo etcétera— debido a la dificultad para definir la noción misma de “original” o de “objeto auténtico” (Cfr. Eco, 1992:181). Es decir, la mentira y la verdad se visibilizan como contrastes, como formas complementarias. Otra vez: sólo puede definirse una en relación con la otra. Y fue así desde siempre. Anthony Grafton, en su ya clásico estudio *Críticos y falsarios*, constata que las falsificaciones suceden “desde el principio de la civilización occidental hasta nuestros días”. En la antigüedad, más allá de la relevancia y prestigio de la imitatio, era palpable el deseo imperioso de generar textos convincentes para lograr engañar a los lectores, con los fines más diversos; el método empleado consistía en aplicar el conocimiento literario (lingüístico, gramatical, estilístico, estético) adecuado y la creatividad para presentar la materia. Este autor insiste en la importancia de la falsificación para el desarrollo de la filología:

5. Ver *El llanero*, pp. 193-194

Durante más que dos mil quinientos años, la falsificación ha divertido a sus observadores y ha indignado a sus víctimas; ha florecido como un auténtico género literario y —lo que es aún más llamativo— ha estimulado el desarrollo de mejoras cruciales en las técnicas de la investigación filológica. La falsificación está presente en todas las épocas y lugares, con diferentes métodos y objetivos, por lo que en ocasiones se confunde con otras actividades similares. En un extremo linda con el puro camelo: se tiene la intención de engañar por un breve lapso de tiempo, de gastar una broma. En el otro, entronca con la literatura de ficción. (Grafton, 1990:11)

Por su parte, Joaquín Álvarez Barrientos también destaca la relación entre la falsificación y el avance de las técnicas y métodos de la filología: “de ahí en parte la relación de dependencia entre Falso y Filología, pues muchos de los avances metodológicos de esta se deben, precisamente, a los intentos para discriminar lo verdadero de lo que no lo es” (Álvarez Barrientos, 2011:10). Y llega aún más lejos en su pretensión de dar mayor importancia y visibilidad al estudio de la falsificación literaria. Al hablar de recientes iniciativas en el campo de las artes plásticas, incorporando “arte falso” en algunos museos de Francia, Holanda o Italia, que antes habían sido desechados por tratarse de falsos y apócrifos, Álvarez Barrientos afirma: “La literatura espera aún un movimiento similar que ponga a disposición del público aquellos textos valiosos de la «creatividad falsa», ese otro canon que hace que la historia de nuestra literatura sea aún una historia coja e inconclusa”⁶. (Íbid.: 16)

Sin duda, algunos autores de ficción son más proclives a comprender mejor estas fronteras difusas y a jugar con ellas ensanchando el espacio literario a través de leves (o extremas) transgresiones del pacto ficcional. Desde la falsa atribución, pasando por la presentación de obras como falsas traducciones, hasta el juego con pseudónimos, heterónimos, apócrifos e incursiones en la metaficción o autoficción, son todas prácticas sugerentes que subrayan la importancia de atender a la necesidad de que lo “falso” haga de las suyas, permitiéndonos reflexionar sobre la autenticidad y la verdad de lo que hacemos (y somos) y muestre toda la dimensión que esta cuestión ocupa en el mundo del arte. Por su parte, y en sintonía con una de las pesquisas que este trabajo intentará desarrollar, el artista y crítico Joan Fontcuberta afirma: “El «fake» hace pasar como verdadero un contenido que es falso, pero su aspiración esencial no es el engaño o el fraude sino un acto de transgresión que opone al poder de una autoridad informativa la fuerza de la sospecha de la crítica”. (Marzo, 2018: 17).

Bolívar Coronado terminó desarrollando esa pulsión inquietante que lo llevó a cuestionar todo principio de autoridad basado en el supers

ticioso prestigio literario, por su natural inclinación a la sospecha. Pudo desprenderse de las ataduras y obligaciones de la firma y apostó fuerte a disolverse como un auténtico outsider en el campo literario, y no como un rebelde de esos que ya fueron previstos por el mercado. Sus acciones son reprobables desde el punto de vista moral y jurídico, pero su labor intelectual constituye una nueva valoración del escándalo como medio para hacer temblar los cimientos de un ámbito cultural plagado de contradicciones. Es seguro que le faltó tiempo, formación y serenidad para llevar a cabo una obra que se consolidase en base a su instintiva capacidad para reinterpretar el hecho estético. *El llanero* es un libro que expresa destellos de ese oscuro talento que terminó aflorando en ámbitos abisales y desconocidos, porque se mantuvo siempre a gusto en las sombras. Si obviamos sus prácticas fraudulentas, podemos notar la misma pasión de Daniel Mendoza por la inmensidad del llano y toda la vida contenida en su paisaje. La obra de Bolívar Coronado no debería quedar atrapada en el paréntesis anecdótico, sino que debería ser leída en conjunto como oblicuo reflejo de la obsesión de la literatura por aludir siempre a un misterio, que no puede ser revelarlo del todo.

Bibliografía

Bolívar Coronado, Rafael (1915). *Alma llanera*. Caracas: Tipografía Americana.

-----: [Mendoza, Daniel]: *El llanero. Estudio de sociología venezolana*. Madrid: Editorial América, s/f.

-----: *Memorias de un semibárbaro. seguida de La propia (escenas de la vida centroamericana) por Magón*. Madrid: Editorial América, s/f.

-----:[Blanco Meaño, Luis F. (comp.)] (1919). *Parnaso Boliviano*. Selecta antología de poesías, con prólogo de Rafael Bolívar Coronado. Barcelona: Maucci.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2011). *Imposturas literarias españolas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bloom, Harold (1991). *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila Editores.

Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual*, traducción de Jorge Dotti Buenos Aires: Montessor.

Botello, Oldman (1993). *El hombre que nació para el ruido. Rafael Bolívar Coronado*. Maracay: Asamblea Legislativa del Estado Aragua.

Castellanos, Rafael Ramón (V). *Un hombre con más de seiscientos nombres (Rafael Bolívar Coronado)*. Caracas: Impresiones Italgráfica.

⁶. Ibid. p. 16

- Eagleton, Terry (2017). *Cómo leer literatura*, traducción de Albert Vitó. Barcelona: Austral.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Grafton, Anthony (1990). *Críticos y falsarios. Creatividad e impostura en la tradición occidental*. Barcelona: Crítica.
- Grases, Pedro (1962). *El caso de "Letras españolas", obra falsamente atribuida a Rafael María Baralt*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación
- Marzo, Jorge Luis (2018). *La competencia de lo falso. Una historia del «fake»*, prólogo de Joan Fontcuberta, Madrid: Cátedra.
- Picón Salas, Mariano (comp.) (1980). *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rivas Rojas, Raquel (2002) *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: La Nave Va.
- Rifkin, Jeremy (2019). *El Green New Deal global: Por qué la civilización de los combustibles fósiles colapsará en torno a 2028 y el audaz plan económico para salvar la vida en la tierra*. Barcelona: Editorial Planeta
- Sambrano Urdaneta, Oscar (1952). *El llanero, un problema de crítica literaria*. Caracas: Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, número 76.

Para repensar el imaginario petrolero venezolano (1912-2018)

Maylen Sosa Silva

Centro de Estudios Literarios y Lingüísticos Lydda Franco Farías
Maestría en Literatura Hispanoamericana
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda
Coro, Estado Falcón
maylensosa@gmail.com

Fecha de recepción: 20 de mayo 2020

Fecha de aprobación: 14 de junio de 2020

Resumen

La intención de esta investigación es proporcionar una nueva mirada hacia las novelas del petróleo venezolanas, incluyendo títulos recientes y tratando de ofrecer nuevas lecturas respecto a este corpus literario que ha sido tan revisado. Nos apoyamos en categorías de Paulette Silva y Raymond Williams, entre otros, para entender este conjunto en el que pueden observarse las peculiaridades de la vida venezolana modificada profunda y radicalmente por el descubrimiento del petróleo en nuestro subsuelo.

Palabras clave: petróleo, novelas, Venezuela.

Abstract

To rethink the Venezuelan oil imaginary

The intention of this research is to provide a new look at Venezuelan oil novels, including recent titles and trying to offer new readings regarding this literary corpus so heavily studied in the past. We rely on categories by Paulette Silva and Raymond Williams, among others, to understand this set of literary works in which it can be observed the peculiarities of the Venezuelan life that was profoundly and radically modified by the discovery of oil in our subsoil.

Key words: oils, novels, Venezuela.

Pensar el imaginario petrolero del país es hacer una inmersión en las aguas profundas y turbias de nuestra historia contemporánea. Expresado casi siempre como sueño, aunque las más de las veces como pesadilla, despertamos del falsamente bucólico mundo agrario para desembocar a una modernidad apresurada y veloz motorizada por una fuente de energía que movió el mundo durante la segunda revolución industrial, (como señala Jeremy Rifkin (2018) ahora cuando tenemos en el horizonte los perfiles de la tercera.

En Venezuela, junto al cuestionamiento político y social, encontramos un vasto collage de seres, vicisitudes, lugares, tragedias, rutinas, amores, etc, en el que se va desplegando ante nuestros ojos las diversas facetas de este imaginario, conformando un paisaje en el que está siempre presente la riqueza, el caudal de la renta petrolera; y esta ahí explícita o implícitamente, de manera evidente o subyacente, porque aun cuando nuestra literatura contemporánea parece a veces ensimismarse y verse el ombligo, ese gesto también es consecuencia, derivación, resultado, de la abundancia y el derroche petrolero, como gesto de negación o resistencia a los valores desarrollistas que atraviesan nuestro país durante casi todo el siglo XX.

Por eso cuando Gustavo Pereira cuestiona los símbolos de la factoría Disney en su poesía (“Esto que recorre el mundo es el Pato Donald / de cuya cola/ cuelgan los imbéciles.” 1999: 42) o Montejo interpela la transformación de las ciudades (“Tan altos son los edificios / que ya no se ve nada de mi infancia.” 2005: 141) ambos están haciendo poesía de esa realidad que los rodea cotidianamente, realidad forjada a pulso por el estado rentista, sus dioses, sus mitologías, sus símbolos.

Las obras creadas al amparo del petróleo han conformado un corpus en el que la vida microscópica pero también la vida macroscópica del país adquiere dimensiones palpables, tangibles. Para un enfoque lo suficientemente amplio del tema petrolero en la literatura venezolana, hemos escogido el visor que propone Julia Elena Erial, quien en su artículo sobre “Petro

narrativas en Latinoamérica” (2003) se acerca desde muy lejos en el tiempo y el espacio a esta sustancia, comenzando con referencias a la biblia y al imperio romano, por lo que su texto funciona como un lente de largo alcance para mirar el asunto petrolero en la historia de la humanidad.

Habitualmente los textos sobre el tema del petróleo en la literatura venezolana parten desde las Crónicas de Indias, pero la investigación de Julia Elena Erial llega a remontarse a épocas anteriores. Así tenemos, por ejemplo, que sobre los tiempos del Antiguo Imperio Romano comenta: “Lacus asphaltibus lo llamaban los romanos cuando con asombro lo veían flotar sobre la superficie de los ríos y descansar en las orillas enlodadas de algunas tierras conquistadas.” (2003).

Alude también la autora a la presencia del petróleo en las antiguas civilizaciones persas y egipcias, y al acercarse a Latinoamérica, señala que para los nahuas será chapapote, así como mene para los indígenas venezolanos. Entre sus usos durante la época colonial, apunta Erial que: “ni el hedor del stercus ni el temor al demonis asustaron la ambición de la corona Española, cuyo poder se apoderó del mene, que los pobladores utilizaban con fines medicinales y como pegamento.” (2003)

De Colombia, Brasil, México y Venezuela serán las obras que Erial revisa para dar cuerpo a su artículo, analizando la manera particular en la que estas literaturas muestran el impacto de la explotación en sus respectivos países.

1. Condiciones iniciales para la explotación

En la VI parte de *Viejos y nuevos mundos*, titulada “Regreso de tres mundos” y que es una suerte de texto de naturaleza autobiográfica, Mariano Picón Salas contará, en referencia a los años 20:

Hasta formas económicas distintas se oponen al quieto estilo agrario, [...] Ya se buscaba ansiosamente petróleo en Venezuela; se erigían en la cuenca del Lago de Maracaibo los primeros taladros [...] años caóticos, de hacinamiento, riesgo y azar de la industria petrolera. (1983: 549)

El aún joven escritor sale de su natal Mérida hacia Caracas y puede observar, con toda la tragedia que supone para alguien vinculado desde su cuna al trabajo de la tierra, la desaparición de ese mundo conocido y cercano que va a ser engullido de modo brusco y agresivo por la economía del petróleo.

La extrema pobreza del país también la menciona Asdrúbal Baptista Troconiz en el apartado “Venezuela y su mercado” del libro *Un esbozo de la historia del pensamiento económico venezolano*:

La Venezuela de 1920 es un país misérrimo. Por décadas sin fin su movimiento histórico no ha hecho sino repetir las típicas condiciones del estancamiento pre-capitalista. Ocasionalmente, algún vaivén azariento en los precios de exportación de café o del cacao rompe la monotonía de la tendencia, y altera la certidumbre económica de las pocas familias que participan en el intercambio mercantil. (1985:28)

Un tipo de país dará paso a otro y de esos ritmos lentos de vida, de toda esa pobreza prácticamente general de siembras y cosechas que era Venezuela, el país entrará de lleno en el mercado mundial y la exportación de café y cacao pasarán rápidamente a un segundo y marginal plano. Luis Ricardo Dávila profundizará en el asunto en *Petróleo, cultura y sociedad en Venezuela*:

Hacia 1917, el petróleo revienta en las riberas del Lago de Maracaibo, en la región del Zulia, con profecías de abundancia. Muy pronto, en 1926, el nuevo mineral desplazará por vez primera al que hasta aquel momento había sido el principal producto de exportación y, por ende, generador de riqueza: el café. Además, y lo que es más importante, aquella cultura legítimamente agraria, con cuatro siglos de historia, comienza a impregnarse de otra cultura que no tardará mucho en justificarse ante la mirada y las actitudes del hombre venezolano. (2005; p. 3)

Y esta nueva cultura no es otra que una que tiene a Norteamérica como ideal a imitar y no a Francia, o al resto de Europa, como había sido hasta ese entonces, y que generará unos cambios vertiginosos en la vida venezolana. Al poseer algo que estaba en el punto de mira de la economía mundial como fuente energética privilegiada, Dávila señala que el petróleo le abría un camino único a nuestro país para insertarse al mercado mundial:

En su calidad de propietario de un bien precioso para el resto del mundo, la nación logró consolidar sus relaciones con la moderna economía capitalista. De esta manera, se abrían nuevos horizontes para aquella Venezuela tradicional, agraria, atrasada y paupérrima. El país comenzó rápidamente, quizás demasiado rápido, a transformar sus estructuras económicas, sociales y mentales. Las grandes transformaciones estuvieron a la orden del día: el país dejó de ser rural para convertirse en urbano, dejó de exportar productos de la tierra para importar los bienes de la modernidad capitalista; el Estado, por su parte, dejó de ser pobre

para convertirse en el omnipotente agente de progreso que ha sido hasta hoy día. Y todo esto ocurrió en un tiempo histórico relativamente corto. Porque 30 o 40 años en la vida de una sociedad no puede ser considerado más que un breve lapso. (2005:5)

De tal manera que nuestra inserción en el orden capitalista mundial, que se encontraba en su etapa temprana, tuvo como referente de excepción un recurso que dormía hasta ese momento en nuestro subsuelo, y gracias al cual dejamos de ser una sociedad agraria y latifundista para pasar a ser una sociedad urbana, consumista y capitalista, por intermediación de un poderoso estado rentista que se abocó al enriquecimiento de algunos, pero también a la modernización del país, expresada en saneamiento, carreteras, escuelas, hospitales, edificios, así como obras de ingeniería civil costosas y monumentales, tales como la Ciudad Universitaria, los edificios del Silencio, (ambas de Villanueva) en Caracas o el Puente sobre el Lago de Maracaibo.

Para Rodolfo Quintero la aparición del petróleo en el país separará en dos momentos bien delimitados nuestra historia:

a) la época prepetrolera; b) la época de la cultura del petróleo. Entre los rasgos de la primera puede señalarse un pausado progreso tecnológico; ausencia de progreso social; falta de cambios económicos, sociales y culturales de importancia. A la segunda época corresponde un progreso técnico acelerado; pausado progreso social; desintegración de las culturas criollas; frecuentes tensiones y conflictos. (2007: 68)

Y es relevante lo que señala Quintero porque vemos que si en la primera época se reseña la ausencia de progreso social, en la segunda se valora el progreso técnico, a la vez que se condena la desintegración de las culturas criollas, así como las constantes tensiones y conflictos propias de esta cultura del petróleo.

Javier Lasarte hace referencia a estos cambios, ahondando en los rasgos de la narrativa que emerge en estas fechas, la cual refleja las muchas transformaciones importantes que estaban ocurriendo en el país. Ese proceso modernizador encontrará en el lenguaje realista de un Pocaterra o vanguardista de un Julio Garmendia una expresión plástica adecuada para su expresión:

Más allá de diferencias, la narrativa posterior al modernismo se muestra como una unidad, no sólo por explorar nuevas fórmulas expresivas, sino como activa respuesta a lo que se vivió como cambio irrevocable: el proceso modernizador. La Caracas de los años 20 y 30, que Aquiles Nazoa llamase irónicamente «la París de un piso», conocería a la vez de nuevas formas tecnológicas de la vida social y cultural –la radio o el cinematógrafo–, las manifestaciones callejeras de estudiantes y trabajadores, los efectos dinamizadores de la explotación y comercialización petrolera o la transformación del rostro humano de la ciudad con la incorporación progresiva de nuevos sujetos sociales, entre los que sería cada vez más relevante la figura del inmigrante proveniente de áreas rurales y semirurales, destinado en su mayoría a nutrir la masa de los marginados urbanos. (2019: 7)

Para Lasarte esa movilidad humana, no sólo del interior del país, sino también generada de fuera, sería un rasgo característico de este proceso modernizador, que inaugura nuevas formas de marginación y miseria inéditas hasta ese momento en Venezuela.

Pero el país experimentó un efecto igualador de esta bonanza petrolera, como lo apunta Miguel Ángel Campos en *Las novedades del petróleo*, lo que considera como uno de los aspectos positivos:

El advenimiento del petróleo operó en lo inmediato como una influencia igualadora, igualdad no de hecho sino como tendencia, funcionó como instrumento expulsor de los últimos resabios nobiliarios. [...] La riqueza monetaria creó la ilusión de una democracia de base consumista. (1994:21)

Dos palabras me interesan particularmente de esta cita de Campos; la primera, la referencia a una “igualdad”, no de hecho sino como tendencia. Es decir, como inclinación general, y por otro lado la riqueza monetaria que crea la “ilusión” de una democracia consumista, destacando así el carácter superficial de esta capacidad de consumo del país. Pero también es interesante lo relativo a un proceso que sirvió para terminar de liquidar ese antiguo sistema económico latifundista que funcionaba hasta entonces, con sus “grandes cacaos” o terratenientes y con las masas de pobres campesinos.

Esta cultura que se impone en el país también será señalada por Gustavo Luis Carrera en su insoslayable y pionera obra *La novela del petróleo en Venezuela*, en donde afirma que “El petróleo no sólo transforma las bases económicas y políticas del país, sino que además aporta una “cultura” nueva.” (2005: 95) Y específicamente los aspectos relativos a esta cultura nueva, son los que iremos va desarrollar en esta literatura estrechamente imbricada en dicho proceso de modificación general.

Si pensamos en estas narraciones sobre los comienzos de la explotación petrolera en Venezuela, vemos que ya se perfilan en ellas aspectos que luego resultarán recurrentemente en los relatos posteriores. Por ejemplo, las relaciones entre gobierno y empresas extranjeras, la alianza autoridad-empresas ante las exigencias de los trabajadores, que son hombres venidos de todas

partes del país, pero también de países aledaños como Trinidad y Colombia. De igual manera no se podría obviar la mirada negativa ante el espacio urbano viciado, surgido en los poblados petroleros.

Varias de novelas que estudiamos aquí pueden hacer patente el significado del enunciado que utiliza Paulette Silva en *De médicos, idilios y otras historias* (2000) para introducir el tema de su obra, siguiendo a Raymond Carver. Ella se pregunta “¿De qué hablaban cuando hablaban de amor?”. De *Elvia*, de *Mancha de aceite*, de *Mene*, de *La bella y la fiera*, de *Casas muertas* y o de *Oficina N° 1* diríamos que en:

Una primera lectura podía hacer pensar que eran los sentimientos y el amor los asuntos que preocupaban a los narradores; pero una revisión más detenida indicaba que sus intereses estaban en otra parte: la ciencia, el progreso, las ciudades, los conflictos sociales y políticos, la degeneración o la decadencia. (2000: 19)

E inspirada en esta interrogación, se pregunta Silva “¿De qué hablaban los escritores venezolanos cuando hablaban de amor?” (2000; p. 25). En el caso de *Elvia*, de Daniel Rojas (1912), podríamos señalar que se habla del romance entre dos jóvenes de origen acomodado, pertenecientes a las mejores familias de Caracas, pero también de ese cambio de orientación respecto al país a imitar que ya no sería Francia sino Estados Unidos. El personaje del padre de Elvia, en su constante ataque a las intenciones de este país norteamericano respecto a Venezuela, deja clara su posición desde un principio, ya que no ve con buenos ojos a esa nación.

Se trata de una novela que carece de una trama sólida, que se queda a medio camino entre narración y discurso político, aunque debemos concordar con Paulette Silva que las novelas de la época poseen “las intenciones moralizantes, las polarizaciones, las lágrimas o las largas disgresiones [...]” (2000:41), elementos, por otra parte, también presentes en novelas coetáneas como *Peonía* o *Ídolos rotos*, entre otras. Pero en esta ocasión no se evidencia una destreza en el manejo del instrumento verbal, ni tampoco en lo que respecta a la debida orquestación formal de la novela.

Sobresale el pasaje referido a la subida al Ávila, como escena de costumbres en la que se pueden explorar los modos de vida de la época, la manera cómo los habitantes se relacionaban tanto en los espacios públicos como en los privados, así como también sus indumentarias y medios de transporte (caballos y tren), lo que contribuye a profundizar y entender la vida en esa época de comienzos del siglo XX en Caracas.

El núcleo de la trama lo compone la historia de amor entre Enrique y Elvia, alrededor de la cual se organizan toda una serie de datos relativos al momento histórico, la arquitectura de Caracas, el sistema político y la economía. El asunto petrolero emerge enlazado a una intriga alrededor de los amantes. Enrique recibe una breve esquela anónima donde se le acusa de pretender a Elvia por su dinero, para hacer fortuna a costa de este ventajoso matrimonio. El joven, abatido, entiende que la gente pueda pensar algo así, porque él sólo posee terrenos de un valor inferior a la fortuna del padre de Elvia. Pero rápidamente este conflicto se resuelve, porque llega a su casa uno de los empleados de su hacienda con una noticia que lo regocija: “Vengo a decirle que allá en la montaña de El llano he descubierto una gran mina de asfalto, que tiene que ser nuestra por hallarse en la hacienda” (2017:67)

Este descubrimiento en sus tierras supone un cambio en su riqueza, y el joven se plantea entonces las opciones que este hecho suscita: “Bustamante andaba ya ocupándose de explotar la mina, y vacilaba entre hacerlo por cuenta propia o por medio de alguna compañía extranjera de las tantas que ambulan aquí en pos de contratos y negocios del país.” (2017 : 69)

Estas dos posibilidades se le abren al protagonista, porque evidentemente eran las dos vías potenciales para alcanzar riqueza por medio de esa mina de petróleo. Bien lo apuntará Luis Ricardo Dávila: “Nuestros tesoros yacen en el fondo de la tierra porque no hay capitales para sacarlos a la superficie.” (2005, p. 8) Este es el contexto representativo de los tiempos en que se comienzan a entregar las primeras concesiones petroleras en Venezuela, que de pertenecer a nacionales pasan rápidamente a manos de extranjeros.

Enrique venderá su mina a Mr. Smith. De manera casual, dando un paseo por El Calvario, famoso punto en el que terminaba la ciudad de Caracas para esos años (ahora está en el centro, deslucido y evidenciando años de antigüedad y abandono), se tropieza con un norteamericano que había conocido fuera de Venezuela y entabla conversación con él. “Míster Smith se mostraba anheloso de conocer las tradiciones arqueológicas, los productos naturales y las riquezas principales de la nación” (2017:69). Desde esta conversación incipiente, se dirigen hacia el punto al que seguramente el norteamericano deseaba llegar desde el principio, pero al que sagazmente se va acercando de modo paulatino, en cierta forma casual, como sin premeditación. “¡Calla! -dijo Míster Smith- ahora recuerdo que usted es el dueño de la mina de asfalto recién descubierta.” (2017:70) Al desembocar en este hecho crucial y determinante del diálogo ya el lector sabe hacia dónde se encamina la trama: a la oferta del extranjero para comprarle la mina.

El padre de Elvia, quien desde el comienzo de la novela se revela como un antinorteamericano furibundo, no obstante considera buena la oferta que recibe Enrique:

Mister Smith propuso a Bustamante comprarle la mina por ciento cincuenta mil pesos al contado y el veinticinco por ciento del producto líquido. Don Roberto encontró la oferta muy aceptable, hasta por no existir en el país dinero ni vías de comunicación regulares para explotar nuestras riquezas espontáneas, y por vivir pendientes como ahora, de que los movimientos revolucionarios detengan o arruinen las empresas criollas, lo cual da al extranjero dobles derechos y ventajas. (2017:71)

Esta cita nos proporciona información valiosa sobre las condiciones del país para esos años en los que transcurre la novela. El argumento central era que no teníamos ni el capital ni las vías de comunicación necesarias para realizar esta explotación y por otro lado la inestabilidad política tampoco era de mucha ayuda para desarrollar una empresa nacional. Obviamente estas razones pesaban para que se prefiriera dar las concesiones a empresas extranjeras y no a concesionarios nacionales.

Para el gomecismo fue muy claro desde un primer momento, la importancia que el petróleo iba a tener para la economía del país. Así lo destaca Luis Ricardo Dávila:

A partir de 1917 se va a hacer evidente, para quienes dirigen el Estado, el particular interés que la nueva materia prima tenía para el mundo industrializado. “El asunto petrolero es de lo más importante actualmente en el mundo”, le informa un cercano colaborador al General Gómez en 1920. El petróleo se convertirá en el futuro inmediato en fuente de ingreso para la nación venezolana. (2005: 4)

Picón Salas, condena al petróleo, por do razones: “Mas el diabólico negocio del petróleo iba a fortalecer al duro y tosco pastor que dominaba en la Venezuela de 1920, y [que] se llamaba Juan Vicente Gómez.” (1983:551)

En la década del 20 la agricultura va a pasar a convertirse en una actividad residual (según las categorías de Raymond Williams) dentro de la economía del país, después de haber sido durante la colonia y en el primer siglo de la república la actividad económica hegemónica. Emergerá el nuevo combustible emergente que arrasará aceleradamente con el mundo asociado al trabajo de campo y que viene a constituir la cultura del petróleo, que moldeará un estilo de vida nuevo.

2. El país como ámbito para el despojo

Cubagua (1929) de Enrique Bernardo Núñez explorará a través de su novedosa mezcla de tiempos y personajes, el tejido histórico que posee la isla que da título a la novela. En ella, el personaje de Leiziaga sueña con esa prosperidad petrolera que le podría permitir dejar Venezuela e irse a disfrutar de la vida en Europa: “De una vez podría realizar su gran sueño. En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises : “Standard Oil Co. 503”. (1972: 41) En el territorio sin tiempo de la isla veremos emerger las distintas riquezas, primero las perlas que enloquecieron de codicia a los conquistadores, ahora la ilusión petrolera.

En la misma línea de los sueños de Leiziaga está *El señor Rasvel* (1934) de Miguel Toro Ramírez, aunque Rasvel se las ingenia para conseguir hacer dinero a través de los extranjeros e irse a Europa con una de sus queridas. Y su caso no es más que uno más de los muchos que aspiraban y lograron obtener beneficios de esta explotación. Se trata de una obra satírica, burlona, en la que los personajes resultan caricaturescos, intencionalmente exagerados en sus líneas. Aquí se desplegará ante nuestra vista el entramado de subalternos, de secundarios que siendo venezolanos, se asocian con el extranjero para su propio beneficio. “Ellos tienen muchos millones. Juegan con el petróleo venezolano porque siempre ganan. Todos juegan y ninguno pierde.” (2019: 217) Aunque los personajes no ostentan una particular verosimilitud, en cambio lo que se cuenta sí posee carne de realidad, resulta de una verosimilitud total. En personajes como Rasvel podemos reconocer a la caterva de seres que desde sus comienzos han minado la historia del país, que actúa siempre pensando en su beneficio personal y en desmedro de la nación y del resto de sus pobladores. Bien lo expresará Rasvel al decir: “Esta tierra es más o menos como una vaca y la leche no nos cuesta nada. Era un venezolano rancio, pero sin idea de patria.” (2019: 218)

Volviendo los ojos al pasado, Miguel Ángel Campos cita a Uslar Pietri para enfatizar que casi toda la historia de Venezuela antes del petróleo es de pobreza, pero que luego de las guerras de independencia esta pobreza será aún mayor,

Y este país miserable es el que se reparten los hombres de la Independencia, salvo dignísimas excepciones, sujetos torvos sedientos de mando y altamente preparados para ejercer la humillación y el robo. (1994: 23)

De esta tradición de sujetos torvos, sedientos de mando, y especialmente preparados para ejercer el robo y el pillaje, derivan

estos otros seres de la época petrolera, que como el personaje de Rasvel, ven al país como una vaca de la que robar impunemente una leche que no les cuesta nada, sin idea alguna de patria o de honor. Recalcará Campos como de esos fundadores del estado venezolano se derivan las prácticas que ven a la patria como un botín:

Ese verdadero educador es el Estado y sus iniciales formuladores, los redentores que se apropian la patria como botín, los constructores de nuestro orden civil republicano. A los Páez suceden los Antonio Leocadio Guzmán, al cacique con su caballo, sucede la “camioneta del gobierno”, símbolo del nuevo gamonal de la ciudad. (1994: 23)

De una época a otra, los mismos roles y funciones se van a ir ejerciendo por diferentes personas, y en diferentes escenarios nacionales, donde se repiten una y otra vez como en un martirio tantálico, los mismos gestos de rapiña y corrupción.

En *Los Riberas*, (1957) única novela escrita por Mario Briceño Iragorry, observaremos un enfoque novedoso de la cuestión petrolera, aunque entronca con facilidad con lo antes planteado, en el sentido de que los protagonistas forman parte de una familia afín al gobierno de Juan Vicente Gómez, por lo que se beneficia a manos llenas de las concesiones petroleras. Pero permite ver una óptica diferente de este personaje de la política venezolana, no tan cargado por las tintas oscuras de Blanco Fombona. Se nos muestra así a un hombre del campo metido a las arenas de la política y que conservará sus hábitos de labriego hasta el fin de sus días.

Pero también se muestran los negocios por medio de los cuales se enriquecen los allegados a Gómez, a través de las concesiones otorgadas a empresas extranjeras. El relato comienza en 1918, dentro de una familia de comerciantes y empresarios andinos, oriundos de Mérida. Sumamente ilustrativo será el trayecto del hijo mayor de la familia, Alfonso, de su tierra natal hacia la capital, para reunirse con el resto de su familia, por todos los detalles que proporciona acerca de los modos de desplazamiento para la época, primero en caballo, luego en tren, después en barco. Así también son interesantes los diferentes paisajes que atraviesa, las ciudades, los lugares de paso, la gente que frecuenta durante el largo recorrido, al igual que los diálogos y diversos puntos de vista sobre el país y sus problemas.

Una vez en Caracas, su padre, Vicente, cercano al círculo de amistades del dictador, lo introduce en el mundo comercial y empresarial caraqueño, gracias al que muy velozmente hace riqueza. Así como lo afirma también Miguel Ángel Campos en su ensayo, lo expresará Briceño Iragorry,

Los mejores aliados de las poderosas empresas internacionales eran los criollos empeñados en hacerse pagar su entreguismo. [...] es absurda la conducta de quienes festejan con la boca a Bolívar, a Páez y a la República, mientras hipotecan su libertad económica a los consorcios forasteros y entregan su propio porvenir político a la tutela de las absorbentes potencias. (1983: 369)

Con motivo del festejo de los 100 años de la batalla de Carabobo, el 21 de junio de 1921, el autor expresa su crítica respecto a esos venezolanos que por un lado dicen querer al país y a sus símbolos y por otro lado se enriquecen hipotecándolo: “Bolívar y la Patria poco han valido cuando colinden con ellos los intereses de la sórdida clase empeñada en enriquecerse y en gozar de la impunidad garantizada por su daltonismo moral.” (1983: 370)

3. Poblados petroleros

La Bella y la fiera (1931) de Rufino Blanco Fombona es una novela de carácter y naturaleza muy distinta de *Elvia o El señor Rasvel*. Primero, su autor es indiscutiblemente un literato, con disciplina y oficio, lo que se deja ver en la plasticidad de su estilo. Los personajes cobran vida ante nuestros ojos, reales, verdaderos, imbuidos de verosimilitud y denuncia. Abiertamente antigomecista, esta novela, a través de la excusa del romance, (dos estudiantes revolucionarios y una viuda y su hija) hace tragar al lector toda la hiel de un gobierno déspota, asesino, cruel y corrupto, que cerraba universidades, torturaba jóvenes, y ejercía una férrea censura en el país. Así pues, la novela exuda desprecio hacia Gómez y sus huestes de acólitos, cómplices de sus continuados abusos y crímenes.

En algún episodio puntual del conjunto de la obra, la novela narra cómo surgían de la nada dentro del país estos poblados que nacían por el impulso del petróleo:

En otra región, distante, gris, calcinada, bajo un sol tórrido, se levantan tiendas, barracas, casucas provisionales; y allá, a lo lejos, un puebluco miserable, dominado por dos torres de dos iglesias católicas. Es una región de petróleo; es decir, para los trabajadores, uno de los infiernos de aquel país, y para los millonarios y sus agentes, uno de los paraísos de la tierra. (2019; p.14)

Todos esos términos y construcciones peyorativas vienen a condenar esos pueblos, así como su pobreza inherente: “casu-

cas”, “puebluco”, enfatizando el carácter degradado de estos asentamientos. También en *Mene, Casas Muertas y Oficina n° 1*, se ahondará en estas poblaciones que emergían como hongos al abrigo de la explotación petrolera.

La mirada del autor es claramente negativa, las perspectivas de Blanco Fombona, de Díaz Sánchez, y de Otero Silva coinciden en proporcionar un enfoque bastante lúgubre de estos poblados incipientes que luego se iban agrandando de manera caótica y en los que reinaba el vicio, los burdeles, el alcohol, los juegos de azar. Junto a Bradford Burn se puede afirmar, al lado de estos escritores, que el progreso que trae a Venezuela la riqueza petrolera sólo va a ser aprovechado por grupos puntuales de nacionales, mientras que otra gran mayoría pasa de la pobreza de la economía agrícola a la miseria petrolera, aunque obviamente dentro del marco cultural que cada una de estas economías propicia.

En esta novela de Blanco Fombona vemos unos trabajadores que intentan hacer una huelga para solicitar una mejora en sus salarios, pero en un país donde las empresas extranjeras pueden funcionar a sus anchas prácticamente sin regulación de ninguna naturaleza y con apoyo incondicional de las autoridades, el resultado es el linchamiento de estos obreros, de nuevo el crimen y el asesinato contra el débil. “Los obreros han pedido un miserable aumento de jornal [...] Solo tienen una respuesta, [...] el inglés dice: NO.” (2019: 114)

El dibujo de este país regido por un déspota se hace con los colores más vivos, el escritor articula su denuncia desde las escenas más violentas y sanguinarias, expresando abiertamente las llagas y heridas de la dictadura, sus oscuras y miserables mazmorras, sus crueldades sin límite, y todo con la complicidad de los países que tenían concesiones en el país, Norteamérica, Holanda e Inglaterra.

Como bien destacará Campos, la explotación petrolera traerá al país formas inéditas de marginalidad, evidentes en estos poblados de los inicios de la explotación, pero también notorios en los cinturones de miseria que van a proliferar luego de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en las principales ciudades del país:

la narrativa del petróleo de los años que hemos estudiado posee la altísima significación de descubrirnos por primera vez un aspecto de la sociedad venezolana que nunca antes había existido. Nos referimos a la marginalidad como un fenómeno enraizado en las ciudades. (1994: 10)

Y el crítico enfatiza cómo esta narrativa del petróleo va a revelarnos esa dimensión propia del fenómeno petrolero venezolano. En *Mene* (1936) emergerá de nuevo la constante antes mencionada de cómo la explotación petrolera crea poblados de la nada: “Pueblos oscuros -Cabimas, Lagunillas, Mene- se incorporaban al frenesí del mundo. Las veredas convertíanse en calles, los cujuizales en viviendas: unas viviendas presurosas, hechas con los cajones de las máquinas y tapadas con planchas de zinc.” (1977: 39) Y para los que conocemos muchos de estos poblados, queda en ellos como un aire de campamento seguramente derivado de que en sus comienzos fue un sitio provisional que luego paulatinamente pasó a convertirse en lugar de permanencia, pero sin perder nunca ese carácter acentuadamente provisorio, y de espíritu mercantilista.

Son lugares que siempre tienes la impresión de que acaban de nacer, aunque no sea así. Para Javier Lasarte esta novela será referencial para observar los tipos humanos que esta explotación movilizaba: “*Mene* (1936) de Ramón Díaz Sánchez, la más importante [de las novelas] sobre el nacimiento de las poblaciones vinculadas al petróleo, cuya irrupción, imaginada como infernal y babélico motor del nuevo mundo urbano deshumanizado, propiciará el deseo de una vuelta a la tierra de los orígenes.” (2019: 10) Pulsión que también será evidente en los textos de Picón Salas y Briceño Iragorry, como nostalgia de un país que es el de sus años de infancia, que vivía a otro ritmo, que poseía otras costumbres, para el que la tierra y su cultivo eran el centro dinamizador.

Respecto a los pobladores de estos sitios apunta también Campos, que se definían según sus lugares de origen, cualidades y funciones:

margariteños para el agua; los corianos para el monte; los negros antillanos para todo. [...] los chinos, para ventas de comida; los sirio-libaneses, para venta de baratijas; las negras caribeñas, para cuidar los hijos de los jefes y de las madamas rubias; los andinos, vendedores de refrescos ambulantes, y choferes de las “jaulas”. (1994: 77)

Otro punto de contraste entre las viviendas y pobladores de estas zonas de explotación petrolera eran las enormes desigualdades respecto a las condiciones de las viviendas, creando distancias y segregaciones, porque las casas de los foráneos eran de una perfección extrema, en lo que respecta a sus servicios y características, primero, te encontrabas una “Verja de alambre muy alta. [...] Era un lugar barrido, reluciente casi...Había arbolillos recién plantados, postes con focos eléctricos y banderolas triangulares. [...] Al otro lado de la verja dos mujeres y dos hombres rubios jugaban al tennis.” (1977: 49) Ya la verja viene a delimitar un espacio vedado al resto de las personas, un recinto exclusivo en el que el extranjero reproduce sus espacios lejanos, sus viviendas, sus espacios privados foráneos. Por otro lado la naturaleza urbanizada de estos campos, los servicios, la limpieza, el orden, todo destaca las cualidades del mundo del que proviene el otro. Pero también sus cuerpos, esas formas

tan distintas, privativas de una suerte de preeminencia racial que todavía por esos años se creía, y que alcanzaría su punto de quiebre con los nazis y su ideal de la raza aria. Picón Salas también destacará este profundo y notorio contraste que crea ese nuevo mundo petrolero:

Ya no bastaban los frutos de la tierra y toda riqueza era expansivo gas que se escapaba en la lengua de fuego de los mechurrios. [...] Unos se enriquecían y otros se empobrecían[...] se les separó de la clase forastera y superior por las alambradas y cables de alta tensión que marcaban en los campamentos el límite entre dominadores y nativos. (1983; p. 550)

Ya los cultivos no eran el centro de la economía del país, lo que bullía de vida era el petróleo, su extracción, y eso va a generar nuevas desigualdades y quiebres sociales.

Esos dos universos vitales se confrontan en estas novelas, se miran, se constatan, se relacionan de diversas maneras, con algunas pinceladas de violencia, como el asesinato de Mister Rule en manos de Teófilo Aldana en *Mene* por haberlo incluido en la lista negra, o como le pasará a su vez al trinitario Enguerrand Narcisus cuando entra en esa lista por utilizar uno de los baños exclusivos para los extranjeros de la compañía, en medio de una urgencia estomacal callejera. Este aplicará la violencia sobre sí mismo al decidir suicidarse tras constatar que no podría conseguir más trabajo en los predios de las compañías. Ambos personajes de *Mene* denuncian en sus cuerpos la feroz discriminación, el absoluto poderío con el que funcionaban estas compañías en el país, apoyadas siempre con total impunidad por las autoridades locales. Sobre el perfil definitorio de estas ciudades petroleras dirá Rodolfo Quintero que es siempre una:

Ciudad donde el lujo contrasta con la miseria, el hambre con la abundancia de alimentos; con mercados llenos de día y de noche, de ricos y pobres, de criollos y de extranjeros, donde se compra y se mendiga, se roba o se pasa el tiempo simplemente. (2007: 55)

Enfatizando con sus palabras las notorias divergencias y oposiciones que funcionan en estos organismos urbanos.

En *Casas muertas* (1955) luego de la tragedia de la muerte de su novio Sebastián, dentro del marco más amplio de la decadencia y lenta desaparición del pueblo azotado por las enfermedades endémicas y el movimiento de la población hacia los entornos de los yacimientos petroleros, Carmen Rosa elige vivir, y esta elección supone dejar el pueblo, siguiendo esa vitalidad oscura que proporciona la explotación petrolera: “Todos iban en busca del petróleo que había aparecido en oriente, sangre pujante y negra que manaba de las sabanas. [...] El petróleo era estridencia de máquinas, comida de potes, dinero, aguardiente, otra cosa. A unos los movía la esperanza, a los más la necesidad.” (1975: 206) Desde su casa, Carmen Rosa ve pasar ese constante flujo de seres arrastrados por la vorágine petrolera, seres de todas las cataduras y orígenes, confluyendo hacia esa fuente de riquezas que era el petróleo, huyendo de la pobreza, de la vida miserable en los entornos agrícolas que prevalecían en el país, buscando mejores condiciones de vida, posibilidades de surgimiento. La misma descripción del petróleo como sangre alude a la imagen de una vitalidad orgánica generada alrededor de esta sustancia en los sitios donde se extraía. Observaremos una gran diferencia entre la vida de Ortíz y la de esos poblados a los que se dirigen, porque si en la primera la vida tenía un ritmo lento y apacible, la segunda es de un presente en constante movimiento, “Vida lucrativa y utilitaria”. (2007: 59) en palabras de Quintero.

Continuación de *Casas muertas* será *Oficina n° 1* (1961), también de Miguel Otero Silva, en donde encontramos de nuevo a Carmen Rosa durante su viaje al lado de su madre hacia ese lugar de vida, aunque también de vicio, que será el poblado que surge alrededor del pozo Oficina n° 1. Ya en medio del viaje, que como todos los de esa época se hacía en vehículos destartados por caminos de tierra, Carmen Rosa y su madre llegan a este lugar donde ya había un incipiente asentamiento establecido, donde las recibe la tragedia de una explosión en la que han muerto unos hombres. Pero como se verá también en otros episodios de esta obra, el carácter inhumano de estos espacios petroleros resta valor a esas muertes, torna insignificante la pérdida de esas vidas, piezas minúsculas dentro de la maquinaria más amplia de hacer dinero que son esas compañías:

También pueden quedarse aquí y montar una tienda que nos hace falta. En mi opinión, tendremos trabajo y gente por largo tiempo en esta meseta.

¿Quedarnos aquí? -y Carmen Rosa extendió la mano hacia la sabana despoblada -¿Dónde?

-Un indio del Cari les hace una casa en dos días por sesenta bolívares. [...] Si no tienen los sesenta bolívares en efectivo, la compañía se los presta. (1980: 17)

Bajo esas condiciones, las dos mujeres se quedarán a continuar sus vidas en ese poblado, que irá aumentando progresivamente hasta convertirse en una pequeña ciudad. Respecto al tipo de ciudad que era, Rodolfo Quintero afirma:

No están establecidos los límites entre la “buena” y la “mala” vida en las “ciudades petróleo”. Porque éstas son tierras de nadie, encrucijadas donde a la vuelta de cada esquina puede suceder cualquier cosa. Junglas donde es fácil ocultarse favorecido por la aglomeración. En las que puede hacerse, y se hace, vida múltiple. Y abundan las oportunidades para la aventura y la tragedia. (2007: 60)

Y por esto el carácter disímil de ese lugar en el que se establecen Carmen Rosa y Carmelita, en el que podías venir a formar parte de un burdel o bien a montar un abasto, y todos conviven en ese espacio múltiple y disímil.

Para Gustavo Luis Carrera esta novela de Otero Silva adolece de una falta de compromiso que en su opinión la desmejora frente al resto de las novelas del petróleo en el país:

En el fondo, las limitaciones de *Oficina No 1* en estos aspectos significativos para la evolución del tema, provienen de que es tal vez la única novela de las vistas en estas páginas que no tiene una posición definida ante el problema. Otero Silva no se precisa en su enfoque de la explotación del petróleo en Venezuela. Tiene qué pintar, qué escribir, pero no qué decir. Y la ausencia de opinión sobre el petróleo es la peor enemiga para escribir una novela petrolera, justamente sobre un asunto básico para entender la realidad venezolana y que exige, como la misma situación del país, una posición clara, expresa. La aparente objetividad de narrador puro es una forma de evasión o de complicidad. La explotación petrolera en Venezuela, aun en una obra de arte como es una novela, tiene que verse con valentía, con sinceridad. Si se quieren defender posiciones de dignidad nacional, de interés popular, hay que llegar hasta el fondo y descubrir al imperialismo yanqui y a sus cómplices. (2005: 79)

No coincido con el punto de vista del crítico, por considerar que no necesariamente asumir una posición o un compromiso respecto al tema hace mejor o peor la novela, formalmente me parece una gran novela, que coloca ante nuestros ojos unos personajes que están vivos y que no requiere hacer una condena explícita de la explotación del petróleo en el país para conseguir ser una excelente obra que trasciende en el tiempo y que ya posee un lugar indiscutible dentro de la literatura nacional.

Si *Oficina N° 1* se publica en 1961, *País portátil* de Adriano González León ya se publica a finales de esa década, en 1968, y proporciona otra mirada de la capital venezolana en la década de los sesenta:

el mejor país del mundo, todo está en regla, perfecto, si los americanos no sacan el petróleo quién lo va a sacar, ustedes quieren salir de los yanquis para entregarnos a los rusos [...] no se fijan en los supermercados repletos, en los automóviles que andan por las calles, en las urbanizaciones bien construidas, todos los días hacen un edificio nuevo [...] lo que pasa es que hay mucho sinvergüenza, no ven la gente de los cerros [...] no tienen que comer pero tienen televisor y sin embargo protestan. (1994: 251)

Con un lenguaje acorde a los experimentalismos de la segunda vanguardia latinoamericana, si pensamos en las categorías señaladas por Saúl Yurkievich, esta galardonada novela va jugando con diferentes relatos, espacios y temporalidades dentro de una misma familia originaria de los Andes. Los personajes que protagonizan el presente del relato, apoyan las guerrillas y manejan un discurso muy diferente al de este otro personaje citado que se alinea con la modernización que tiene como modelo Norteamérica.

No obstante esta aseveración del personaje permite avizorar el carácter de esa modernización superficial y apresurada que impulsó el estado rentista, porque como bien lo señalará Luis Ricardo Dávila fue un proceso vertiginoso que no permitió el cambio progresivo de los valores y sistemas de pensamiento. Nuestra particular modernización tuvo rasgos muy peculiares y definitorios, porque aunque se alcanzó un sentido de unidad nacional que antes no se poseía, no pudimos vivir una paulatina variación de maneras de vivir y pensar:

la unidad de la nación y la modernización de sus estructuras no dependió tanto del pasaje armónico, progresivo, de una sociedad tradicional hacia otra sociedad moderna, sino que dependió más bien de un accidente de la naturaleza, de la existencia del preciado mineral en las entrañas de nuestra tierra, y de un legado jurídico: la propiedad nacional del subsuelo. Se violentaban, en consecuencia, algunos códigos históricos, culturales y económicos con hondas consecuencias sobre la existencia y porvenir de la sociedad. Y así nos hicimos modernos muy a pesar nuestro, según la afirmación de Picón-Salas, nos hicimos modernos sin contar con el respaldo del imaginario de la modernidad. (2005: 12)

Lo que coincide plenamente con la idea de un país portátil, sin raíces firmes, sostenido en el aire, como tanto pregonó Mario Briceño Iragorry en sus ensayos.

4. Puesta en duda de la mirada negativa hacia el petróleo

Para Gustavo Luis Carrera no hay manera de abordar un asunto como el petrolero sino es asumiendo una posición clara respecto al hecho, por lo que sus conclusiones sobre las novelas del petróleo en Venezuela sólo pueden ser que: “el balance de los beneficios y los males derivados del petróleo no dejan dudas: los perjuicios económicos y morales aplastan cualquier ventaja económica que se señale.” (2005: 188) Se muestra tajante el crítico al despachar de modo absoluto el efecto del combustible fósil sobre nuestro país. De tal manera que un elemento común a gran parte de la literatura del petróleo es la mirada negativa hacia esta explotación, bien lo destaca José Amador Rojas Saavedra en su artículo *El motivo del petróleo en la novela venezolana*: “Nuestra narrativa que recoge el motivo del petróleo fue escrita desde una posición crítica, de alerta y cuestionamiento a la realidad nacional.” (2017: 130) y por esto el crítico se considera en el deber de hacer notar otra cara de la riqueza petrolera, invisibilizada, al calificarla sólo condenatoriamente: “en reivindicación de un petróleo mal entendido y mal considerado, tanto por nuestros escritores como por la crítica literaria, al calificarlo como estiércol del diablo, el causante de todos nuestros males pasados, presentes y futuros.” (2017: 164)

Podemos notar esa visión negativa en las imágenes que escogen tres pensadores fundamentales como Uslar Pietri, Briceño Iragorry y Picón Salas para referirse al petróleo: “Si Uslar utilizó principalmente la imagen del minotauro [...] Picón va a recurrir a la metáfora del vellocino y Briceño a la del ‘estiércol del diablo’ de los guaiquerías ancestrales”.(1999: 15) Arturo Almandoz alude así a tres metáforas para aproximarse al impacto del negro asfalto para la cultura del país. Y en los tres casos se plantea como un elemento que va a incidir negativamente sobre nuestra forma de vida e identidad.

Este ángulo negativo de condena al combustible fósil pasará de un autor a otro, sin embargo, consideramos que al escoger este radical y parcializado punto de vista, se obvian los rasgos positivos que también tuvo el hallazgo del petróleo en nuestro subsuelo. Perspectiva que enunciará Miguel Ángel Campos en *La novela, el tema del petróleo y otros equívocos* al afirmar que:

Aún en su impacto inercial el petróleo actúa como una fuerza de clara ascendencia positiva, su efecto es dinamizador y socializante. El sólo hecho de la actualización de maneras, en un escenario dominado por relaciones de servidumbre y poder patriarcal, dispone a la sociedad para encarar con relativo éxito cierta dignidad material que adviene con la circulación del dinero, y antes de la fetichización propia del desamparo de una comunidad sin referentes totémicos. (2006: 490)

Al valorar esa potencia movilizadora de la riqueza petrolera, Campos apunta a un cambio positivo en lo que respecta a las relaciones de poder que se cancelan con la modernidad petrolera, que a pesar de todo va a permitir alcanzar una “dignidad material” que antes era más difícil dentro de los parámetros latifundistas.

Teniendo esta perspectiva en el horizonte, nos adentramos en los registros de esa mirada negativa que casi siempre prevalece en la literatura del petróleo. *Mancha de aceite* (1935) participa, por supuesto, de esta óptica sobre la incidencia de la explotación petrolera en los pobladores del país. Esta novela dibujará un paisaje industrial asociado indefectiblemente a los campos petroleros y sus instalaciones: “Se alzaba ya la enhiesta torre de acero colocada sobre el lugar que los geólogos bautizaron con orines” (2019; p. 296) No hay línea en esta obra que no contraste de manera recurrente lo que se podría designar como el espacio objetivo de la explotación con aspectos que buscan enfatizar lo degradante de todo el proceso, deshumanizado y materialista.

Un médico colombiano que trabaja para las petroleras es el protagonista de esta novela, basada en las experiencias del propio Piedrahita en los campos petroleros venezolanos, durante las primeras décadas del siglo XX. En otro episodio de la novela se expresa:

Dammed it! Siempre lo he dicho, doc, que aquí nada sirve. La tierra no aguanta un empujón. Apuremos a ver qué queda de estos hombris. Menos mal que solo son pioneros. Los empleados quedaron protegidos por el caterpillar. Verá que eso no tiene ya remedio. Bien podrían quedar allí enterrados esos hombris. No valen nada... (2019; p. 297)

Otra constante de estas novelas del petróleo es el desprecio que define las relaciones entre el extranjero y el nacional, esa superioridad que se pone de manifiesto a cada momento, como se evidencia en esta cita, en la que la muerte accidental de varios obreros no suscita la más mínima compasión en el norteamericano, para el que esos hombres no valen nada. Este desprecio va a encontrar acomodo en personajes como Asdrúbal, de *Mancha de aceite*, o Guillermito Rada, en *Oficina nº 1*, que se deshacen en atenciones con el extranjero en una adoración servil y baja.

En estas relaciones entre los extranjeros y el gobierno profundizará *Mancha de aceite*, señalando la manera cómo todos se quieren lucrar de la explotación del modo más franco y descarado.

Creo, doctor, que usted está al tanto de los negocios del petróleo en estas tierras. Es difícil trabajar aquí, como usted lo habrá

visto. No podemos conseguir obreros si no se está “muy de acuerdo” con el jefe civil y con otros empleados oficiales. Los políticos, los parásitos... todos quieren vivir de nuestro trabajo y a costa de los capitales extranjeros. (2019; p. 303)

Lo que supone este líquido oscuro es dinero, es poder, es bienestar, y así lo expresan los norteamericanos de la novela. “Petróleo es dinero, dinero es lo único que puede dar bienestar”. (2019: 304) El punto de vista del extranjero lo muestra con bastante acierto y claridad Uribe Piedrahita, en contraste con la ignorancia del nacional ante ese recurso de gran valor: “Los americanos que aquí trabajamos con el fin de sacar de la tierra una riqueza que esta gente no conoce y no sabe cómo explotarla, ni para qué sirve”. (2019: 304)

En estas palabras quedan fijados los parámetros de la explotación inicial del petróleo, como también lo expresaban los personajes de *Ehvia*, ya que para la época el país no poseía los conocimientos necesarios para sacar el combustible a flote, ni existía en el país la tecnología para extraerlo, así como tampoco el conocimiento relativo a los muchos usos que tenía esta sustancia.

No obstante, Luis Ricardo Dávila expondrá que la aparición de este recurso en el país ha tenido incidencias positivas:

1- Para consolidar el proceso de modernización de la sociedad venezolana: 2- Para conseguir la tan preciada unidad nacional. [Ya que] Comenzaron a vincularse todos los rincones del país por medio de la construcción de vías de comunicación, las ciudades y su infraestructura crecieron a pasos agigantados, se inició el saneamiento de la población de sus seculares males endémicos, la educación dejó de ser mera “instrucción” para convertirse en formación técnica y científica. (2005; p. 5)

En *Mene* y también en *Casas muertas* se aludirá a las enfermedades endémicas que tenían sumido al país en la muerte y en la ruina, por lo que su saneamiento como territorio será otro de los aspectos que Miguel Ángel Campos le señalará positivamente a la riqueza petrolera: “es preciso enfatizar la función terapéutica del petróleo, su impacto en la modernización de un país socialmente atrasado minado por plagas seculares, endemias, analfabetismo, feudalismo.” (1994; p. 24)

También apuntará Luis Ricardo Dávila que esta explotación petrolera que comienza durante la dictadura gomecista, sentará las bases para un proceso de cambio que tuvo como motor esta riqueza rentística, que insertó nuestro país en el mercado mundial, por lo que le reconoce a este gobierno el:

poner la nueva riqueza en sintonía con el interés nacional. Y esta sería alta prioridad del Estado gomecista. Con ello se generarían, entonces, las condiciones óptimas para articular el país al sistema capitalista mundial y, en consecuencia, modernizar su economía y su sistema de producción. Los signos colectivos se moverían del agro al petróleo. (2005: 3)

Y en este mismo orden de ideas, Dávila considera que no toda la gestión de la industria petrolera realizada durante este periodo fue negativa, como tanto lo quisieron mostrar la mayoría de los intelectuales y políticos opositores de la época, así pues destacará que:

En sólo una década se había logrado estructurar el marco político y jurídico de la articulación nacionalista petróleo-nación. La lógica era contundente: cuidar los intereses nacionales, sin causar daño alguno, sino más bien atrayendo al capital extranjero. A nivel de la terca realidad de los hechos es difícil aceptar esa representación colectiva de que Gómez y su régimen rehabilitador fueron instrumentos del “entreguismo al extranjero” o “factor deformativo” de la vida nacional. Tampoco se puso en peligro “la soberanía de la patria” --tal como lo denunciaba el Liberalismo Nacionalista de 1911-- por permitir indiscriminadamente la entrada del capital extranjero y de la inmigración. (2005: 11)

Por último, queríamos destacar que entre las metas que el gobierno gomecista se impone para transformar el país gracias al ingreso petrolero, señala Arturo Almandoz que:

Siguiendo las prioridades que el gobierno del Benemerito estableciera desde la segunda década del siglo, la élite gomecista había comprendido desde muy temprano que el saneamiento y las mejoras de las comunicaciones e infraestructura eran requisitos para la consolidación del capital extranjero en la nueva Venezuela petrolera. (1999: 13)

5. Primera mina importante

Un episodio clave que marca ante el mundo la escala de la riqueza petrolera del país, es el estallido del pozo de los Barros 2, en la Costa oriental del Lago de Maracaibo, que derramará miles de barriles durante varios días. Este suceso será narrado en varias de estas novelas petroleras, es el caso de *Mancha de aceite*, *Mene* y *Los Riberas*.

Picón Salas en su texto autobiográfico sobre los años 20 lo reseñará así: “Por fin brotó, iluminando con sus llamas todo el

lago y proyectando fumarolas de purgatorio en la húmeda lejanía, el enorme pozo de La Rosa que era el espejismo de otro Dorado.” (1983: 549) Enlazando el hecho con la ilusión colonizadora del Dorado, el autor considera el estallido como el punto de partida de una nueva idealización de dinero y riqueza, tanto para los extranjeros como para los nacionales.

En la novela de Uribe Piedrahita, por su parte, se narrará de esta manera:

La nueva de que en las concesiones de la Shell había estallado un pozo que desperdiciaba más de cien mil barriles diarios se extendió por todos los rincones de la hoya hidrográfica del lago y voló hasta las más remotas oficinas de Europa y Asia, donde los buscadores de petróleo quedaron perplejos ante tamaña riqueza.” (2019: 314)

En *Mene* se cuenta el hecho de esta manera:

A la luz de los reflectores eléctricos destacábase la torre del taladro, envuelta en el impetuoso plumaje de aceite. Saltaba el chorro del seno de la tierra, silbando y gruñendo, disparado hacia los cielos; se elevaba a una altura de cuarenta metros y caía sin control pulverizado por la brisa nocturna, bañándolo todo en un centenar de metros a la redonda” (1977: 79).

También en *Los Riberas* se hará alusión al pozo Barroso número 2, que produjo más de cien mil barriles en pocos días y que llevó el entusiasmo petrolero al paroxismo: “Los titulares de las concesiones subieron las primas y exigieron mayores royalties. Alfonso Ribera saltaba de gozo. Un grupo de seis contratos pendientes de traspaso, logró colocarlo con el doble de beneficio.” (1983: 378) De esta manera, más cercana al enfoque del Señor Rasvel, esta novela de Briceño Irigorri aludirá al asunto petrolero desde el punto de vista de los nacionales que han hecho fortuna aprovechando las concesiones, primando su riqueza personal por encima de la del país.

6. Presente petrolero

Aunque cronológicamente *Tiempo de tormentas* (2018) es una novela más reciente que *Un hombre de aceite* (2008), para efectos de este estudio resulta más coherente analizar primero *Tiempo de tormentas*, porque lo que ahí se narra corresponde a lo ocurrido durante la década de los sesenta y cómo en la micropolítica familiar y afectiva del personaje protagónico se inserta lo macropolítico del derroche económico de esos años, ya que en *Un hombre de aceite* podremos ver la transformación más cercana en el tiempo de la industria petrolera venezolana, así como las nuevas formas de corrupción asociadas a esta industria, al nuevo gobierno y a las nuevas formas de manejos ilícitos.

De tal manera que la penúltima novela que revisaremos es *Tiempo de tormentas* de Boris Izaguirre (2018), en la que se observa a través de la narración de su personaje principal (cargado de un tinte autobiográfico) la Caracas de la infancia del autor, ya encubierta por el boom petrolero. La conocida como la Venezuela saudita. Esta súbita bonanza que se verifica en la llegada a su hogar de objetos de consumo y electrodomésticos nuevos, y será mencionada por el niño Boris de esta manera:

Poco a poco aparecían más cosas en casa. Ese televisor nuevo donde Altagracia parecía más grande, casi una cabeza suspendida en el aire, diciendo noticias cada vez más positivas. «El crecimiento económico de la nación puede alcanzar valores desconocidos hacia el final del año». Debía ser cierto, porque cambiamos de cocina, de nevera. Y de tocadiscos, todo el mismo año. (2018: 28)

Durante esos años de derroche el país se acostumbró a comprar todo nuevo, si algo se dañaba, lo botabas y comprabas otro nuevo, a nadie se le ocurría mandar a arreglar nada.

En el relato, la vida de los personajes se entrelaza con la historia de la nación, por eso, la obra de ballet que representa su madre en el Teatro Teresa Carreño (otra de las edificaciones bandera de la Venezuela saudita), la bailarina Belén Lobo será enunciada por los medios como el símbolo de ese fasto que se vive en el país:

Ese diciembre, Carlos Andrés Pérez, el flamante presidente de la República de Venezuela, nacionalizó el petróleo y consideró muy oportuno acompañar la función de Cinderella esa noche tras el anuncio de la nacionalización. Mi papá estaba anudándose una corbata, cosa que nunca le había visto hacer, mientras yo me abotonaba una nueva camisa blanca superalmidonada. (2018: 8, 9)

En el escenario privado de su casa y en el público del país se entrelazan ese pasado familiar y ese pasado histórico, como las diferentes y similares facetas de un cristal, por el que apreciamos los acontecimientos del momento, como esa nacionalización que se expresaba como un triunfo luego de muchas décadas de concesiones.

Por otro lado, en su recorrido para ir a clases, ya de adolescente, en esa misma década de los setenta, el joven Boris irá dejando a su paso edificaciones de otra época arquitectónica del país, que en poco tiempo darían lugar a espacios más acordes a

los tiempos de modernidad y riqueza de esa Venezuela: “En mi recorrido, pasaba por las casonas semiabandonadas de antiguas haciendas de cacao y café que el petróleo convertiría en centros comerciales.” (2018: 97)

Y por eso, los recuerdos de esos años poseen en la novela un brillo especial, como bien lo apuntará el personaje protagónico al mirar hacia atrás, porque no era posible dejar de notar, como se podía hacer ya pasado el tiempo, que esos años fueron de una locura y un derroche totales para el país, siempre desigual, siempre contradictorio. Unos llenándose los bolsillos y otros recibiendo las migajas de esta riqueza:

Eran los años setenta. Y al vivirlos y sobre todo entrando en mi adolescencia, ¿cómo iba a saber que estaba viviendo los locos, rebeldes, económicamente inestables años setenta? Para empezar, en mi país no había inestabilidad política sino un nivel de bonanza que, como había dicho mi padre, «no sabremos qué hacer con tanto dinero». Tenía toda la razón, los empresarios de Venezuela se volvieron supermillonarios sin ajustar la desigualdad social, como si el petróleo solo salpicara a unos cuantos con su riqueza. (2018: 100)

Y esta reflexión es la más válida y pertinente para pensar esa década, en la que el país recibe un flujo de dinero que se despilfarra y malversa a manos llenas, sin resolver los problemas sociales y económicos, lo que traerá como consecuencia toda la movilidad política que inicia en 1999.

Con *Un hombre de aceite* de José Balza (2008) nos ubicamos ya en el siglo XXI, la novela comienza con la descripción de la modernidad de un edificio que se nos sugiere puede ser las oficinas principales en Caracas de Petróleos de Venezuela (la empresa creada para gestionar los asuntos petroleros del país luego de su nacionalización en 1975), aunque la ciudad y la moderna empresa tengan otros nombres ficticios. “Hace mucho parecía una construcción alta pero ahora el edificio de la gran Compañía se encoge, junto a tantas moles de vidrio y concreto desmesuradas.” (2008: 5) Un hombre que ha trabajado muchos años en esta empresa decide jubilarse, antes de la fecha en que debe hacerlo. Estamos ya en la Venezuela que ha cambiado su faz por edificios de vidrio y concreto, moderna y tecnológica.

Su pasado en la empresa muestra que ha escalado poco a poco posiciones:

¿Cómo llegó allí? Estaba en cuarto de secundaria y la tía de una amiga le avisó del trabajo. Tal vez la tía misma era secretaria entonces, ya no lo recuerda. Se presentó, fue aceptado. Y comenzó entonces esta vida inverosímil: ganaba más dinero que los compañeros de su barrio que también trabajaban. El horario era estricto: de siete y media a cuatro, con una hora para almorzar. (2008: 6)

Va repasando su vida en la empresa, muchos momentos en diferentes espacios del edificio, con otras personas: “Pero Luis Samán no puede evitar la sensación de que cada escalón, cada piso, cada parte de su paseo (y de su despedida hoy) pertenece a una historia general, ajena, indescifrable y determinante, terrible, oculta y pública: la de las Compañías Petroleras.” (2008: 8) Se sugiere que ese lugar guarda una historia mucho más amplia y compleja, tenebrosa y con lados visibles tanto como velados, que es la de las compañías petroleras del país.

El director de la empresa por su parte, en la fiesta de despedida de Luis Samán hace un recorrido por los avances tecnológicos que han transformado la empresa:

Está contando no la historia de los descubrimientos petroleros (ya nadie se acuerda de eso) ni el proceso de legitimación realizado durante décadas, para que el país percibiera mejores ganancias por su propio subsuelo, sino el paso a la modernización tecnológica, a los audaces sistemas de explotación, al eficaz servicio de distribución mundial, a los zigzagueantes niveles de producción y al alza y baja intermitentes de los precios. Una historia preciosa, según él, que ha formado el corazón del país. (2008: 11, 12)

A vuelo de pájaro, el relato nos enumera décadas de historia del combustible pero se enfoca en su pasado reciente de salto a la modernidad tecnológica acorde al nuevo milenio, notoria en los nuevos sistemas de explotación, la distribución a escala mundial, etc. Continuará señalando sólo una parte de esta riqueza rentista:

-No hay casa elegante –dice-, teatro, universidad, autopista, televisora, hipódromo y línea aérea, que no tenga sus raíces y su explicación en la producción petrolera. Un orgullo. El petróleo es lo obvio entre nosotros, no como Dios, pero casi. (2008: 12)

Y a esta mirada sesgada y parcializada, el personaje protagónico, Luis, siente la necesidad de confrontarla con el otro lado de ese mismo progreso petrolero:

Luis siente la tentación de interrumpir, de mostrar que también la más terrible y duradera cara del país, la de la pobreza, la violencia y la estupidez ha sido creada y agrandada por el líquido demonio. Podría decirle asimismo que quizá están viviendo los

estertores de una empresa que ya se agota, después de casi ciento cincuenta años. Y que con su esterilidad de siempre arrastró al país. Pero sonrío con amargura y calla. Una sensación de náusea lo atraviesa. Están muy lejos los años universitarios. Tanto los planificadores y dirigentes de la nación, como el pueblo mismo, han sido idénticamente responsables. Responsable él, Luis, pero impotente ¿o indiferente? Todos se dejaron envolver por la picaresca, la comedia de aquella vida ambiguamente cómoda. (2008: 12)

Luis sabe que lo ocurrido es responsabilidad de cada uno de los implicados, él, los planificadores y dirigentes, todos han sido cómplices de esa terrible desigualdad creada por el petróleo, por la mala gestión del entonces valioso combustible. Su cobardía se hace patente desde el comienzo de la novela, en este saber mucho más de lo que se menciona con grandilocuentes palabras y callarlo. Sólo para el lector será visible esta culposa reflexión.

En esa despedida, el Licenciado Ochoa, Jefe de Prensa de Petrolía, le dice unas palabras, basadas en las ideas de un amigo filósofo,

-El hombre ha partido de una categoría sugerida sobre todo por Vallenilla Lanz en 1919: la idea de disgregación, cómo hemos vivido políticamente siempre una separación: entre los modelos sociales europeos y nuestra vida real, entre las Constituciones y su falsa aplicación. Hay una fragmentación y un dualismo. Como si el país fuese uno pero se dejara vivir por otro, digo yo. (2008: 15)

El texto va permeando una serie de ideas e hipótesis respecto a nuestra naturaleza como país, como pueblo, en la que observa una dualidad conflictiva y paradójica, una especie de bipolaridad. Continúa diciendo Ochoa:

Él dice que nuestra Historia moderna es la historia de la intervención del Estado y que éste ha tenido momentos estelares como el de fundación en 1945, el de recuperación, después de la última dictadura, en 1958, hecho que usted mismo vivió, aunque creo que era muy joven, y el de consolidación, a partir de los años sesenta. (2008: 16)

Sabemos por ese primer gobierno gomecista que inicia la gestión del combustible fósil en el país, que luego se desarrolla un proceso por medio del cual el Estado venezolano se hace cada vez más rico y poderoso, y Balza lo sintetiza en esos tres momentos, 1945, 1958 y la década de los sesenta. Pero Ochoa deduce que,

Esto significa que nuestra sociedad, toda, nunca ha vivido según las leyes y su aplicación correcta. En todo interviene el Estado, es decir, el petróleo, sus bajas y subidas. Una incoherencia, una cosa ilegítima. Dice el hombre: “la vida política actual se funda y se legitima en una tradición de servidumbre”. (2008: 16)

Ese talante omnipotente del Estado rentista venezolano se pone en evidencia por medio de estas palabras, y Luis Samán analiza que durante su tiempo de trabajador activo de Petrolía ha visto sobretodo a otros enriquecerse, aunque también ha participado tímidamente de algún acto ilícito, a pesar de que se haya inclinado fundamentalmente hacia el trabajo honesto:

Otras veces vino Hernández a proponerle colaboraciones similares. Al fin y al cabo se trataba del dinero de la Compañía o, más simplemente, del Estado. A nadie pertenecía. Luis tuvo la fuerza para negarse y, lo más importante, la energía para no dejarse chantajear. Hernández era sensible a su imagen pública: ni un escándalo, ni una mancha. Claudicó suavemente. (2008: 18)

Como en el caso de Rasvel y de tantos otros luego, Luis Samán se encuentra durante su trabajo esas invitaciones a lucrarse y sabe que muchos participan de estas actividades ilícitas, que ocurren habitualmente, sin embargo consigue mantenerse apartado de estos turbios manejos.

Antes de terminar la fiesta Hernández le advierte, se avecinan cambios y hay riesgos de que el gobierno cambie de manos y puedan ver alterado su estatus dentro de Petrolía:

Nuestra empresa ha permanecido más o menos igual durante las últimas décadas. No te voy a hablar de su historia, porque la conoces mejor que yo. La nacionalización fue el último gran paso y todo indica que nada cambiará. Lo que puede alterarse es nuestro status. Estamos seguros de vencer en las elecciones: tendremos un presidente como los de siempre, porque lo hemos propuesto desde nuestro Partido. Pero si ganara el opositor, es tan joven y tan poco preparado, que pudiera intentar un cambio drástico. En ese caso todos nosotros saldríamos de aquí, quizá sin el rango que merecemos. Y en tu retiro tal vez sufras ataques o tratamientos indignos. Debes estar preparado. (2008: 23)

La advertencia no le causa ninguna inquietud a Luis, quien sabe que estos cambios sólo amenazan a los grupos corruptos de la empresa. Así, Luis sale de Caranat y viaja hacia su ciudad de origen, Tander, donde lo espera Isaka, una joven mujer con la que piensa vivir a partir de ese momento. De camino allá recuerda su pasado y piensa en esa casa de su infancia donde nació y

que reconstruye para vivir con Isaka.

Pero aparece de nuevo Ochoa en su vida un tiempo después, ahora formando parte de un nuevo gobierno (Chávez) y lleno de esperanzas de cambio para Petrolia y para el país. El escenario que le muestra Ochoa parece propicio para conseguir un verdadero cambio en el país y en Petrolia, todos los que vivimos ese momento del triunfo de Chávez, luego de salir del presidio cumplido por la intentona golpista recordamos los aires de esperanza que había en el ambiente:

Un fenómeno de masas nunca visto, enérgico y necesario, sostenido por consignas para corregir errores, para ordenar nuestra desviada democracia y, especialmente, para transfigurar el petróleo en justas áreas de producción, de educación y cultura. Lloré al votar, porque el cambio era inexorable. La nación, mil veces traicionada por sus hombres, había creado a un líder impulsivo, sin dinero y sin ambiciones económicas personales. (2008: 68)

Las palabras de Ochoa dentro de la novela restauran de manera legítima ese momento crucial para la historia del país. Le pide a Luis que regrese a enrumbar Petrolia a su lado. Lo busca para una misión dentro de Petrolia: “Pero ahora se necesita rehacer la empresa: la imprescindible necesidad de desarrollo interno, de expansión planetaria.” (2008: 69)

Todo parece indicar que se avecina un cambio positivo para el ingreso petrolero: “Y lo más importante, convertir la riqueza en un bien colectivo, administrado con justicia y transparencia, como debería ser en la historia de nuestro país.” (2008: 70) Luis acepta el reto que le plantea Ochoa y regresa a Caranat, donde emprende acciones en la dirección que deseaban con la intención de modificar el rumbo de Petrolia:

Nada más urgente que redimensionar los objetivos económicos y sociales de la empresa; convertirlos en vectores de acción y desde ellos estructurar una red coherente para cualquier actividad, desde las más complejas y de alto rango hasta las minucias cotidianas. (2008: 83).

Así, Luis continua su vida en Caranat y empieza una relación con Coro, una joven brillante que ha llegado a formar parte de los directivos de Petrolia y afín a las ideas del nuevo gobierno.

No obstante, sus antiguos compañeros de trabajo en la empresa, que aún siguen ahí, le hacen saber que las cosas empiezan a torcerse en determinado momento, y que nuevos actos de corrupción hacen de nuevo mella en Petrolia y en el nuevo gobierno, Hernández y Ruiz le hacen notar que:

Sería oportuno observar mejor no el resultado inmediato de algunas actividades sociales y ni siquiera los gastos del licenciado, que creemos justificados por lo que va logrando, sino el destino de grandes presupuestos que, al salir del Sistema, no parecen tener destino claro. -Se dice que la gente del gobierno gasta demasiado.” (2008: 96)

Haciéndole ver que está ocurriendo algo que no está claro. Luego se relatan episodios terribles que forman parte del pasado reciente del país, como el deslave de Vargas, en el que de nuevo se va a evidenciar una gestión opaca de la riqueza petrolera ante este drama:

En efecto, la gran montaña está herida: los torrentes y los desprendimientos de rocas destrozan la vegetación. Y sin ella, la tierra parece sangrar. No sólo se va modificando el paisaje causando terror con la amenaza de las cumbres sino que en la gente brotan violentos impulsos de solidaridad, de protección, de derrota y maldad. (2008: 103)

Lo vivido en esos días se expresa en la novela con todas sus circunstancias de contrastes, tanto por la solidaridad que se desencadena, como por los robos y otros asuntos.

Al lado de su joven y nuevo amor, Coro, Luis olvidará a Isaka, quien muere en Tander y al final Ochoa le confiesa ver rasgos de locura en el nuevo mandatario, así como una corrupción que ya invade todo:

Para someter a las masas las convence de su exclusión, pero en vez de trabajar por su recuperación, las impulsa a no trabajar, a un simulacro de estudios, a la invasión de propiedades, al atropello, a la flojera, a vivir de un dinero injustificado. Paralelamente su sencillez se alteró: la ropa lujosa, los placeres desembocan en una maníaca obsesión por la diversión, los grandes viajes, gastos y lujos, cuyo emblema es un portentoso avión. Parece trabajar, nunca lo ha hecho, sólo juega de manera pueril. Todo esto mientras campo y ciudad se vuelven enfermizos, depauperados. Él mismo ha ido creándose un cerco maldito. (2008: 112)

Ochoa le narra a Luis, con temor a las transformaciones que observa en el nuevo mandatario, lo que está haciendo con el país, el giro siniestro que va ocurriendo en el gobierno, y al ponerse en contra de esto, lo señalan como corrupto y lo apartan de Petrolia, donde seguirá todo moviéndose en concordancia con este nuevo gobierno y país que ya no trabaja en función del

bienestar general, sino como tantas veces en la historia de Venezuela, lo que va a imperar es la corrupción y la desigualdad a gran escala, que serán cada vez más notorias y crecientes, así su amada Coro le hará saber, solicitando su intervención, ya que:

En el estilo actual de la Compañía, la ejecución de partidas no puede ser auditada de inmediato; Oríguen cree que en esas partidas todavía sobra dinero. [...]esos fondos tienen que pasar al alto nivel de la Compañía, Luis, donde también estás tú. Y quedarse allí. [...]Y Oríguen dice que la distribución debe ser proporcional. Ningún general puede recibir más que otro. Nosotros tampoco. Esos remanentes deben desaparecer. Cada Ministro recibirá un aporte, ignoro si también el Presidente del país. Pero de esta forma tú yo podemos cumplir con tantos proyectos personales. (2008: 114, 115)

En estas palabras de Coro se hace visible la corrupción de estos nuevos grupos gubernamentales, su doble discurso, y de nuevo como en Rasvel o en el caso del Leiziaga de *Cubagua*, la ambición personal se superpone ante cualquier ética, así se inicia una nueva corrupción en Petrolía de la mano con el gobierno. Y Luis Samán, al estar relacionado sentimentalmente con Coro, coloca su enriquecimiento personal por encima de su honestidad.

Así, la novela continua explicando cómo aumenta la riqueza de Luis y de Coro a la sombra de estos manejos de la renta petrolera:

Los ahorros acumulados en bancos extranjeros o de Caranat les garantizan años de confort. Sobre todo porque esa fortuna es administrada con finura por ella. -Odio el lujo con que vive la nueva gente del gobierno, Luis -Y Coro ríe. Creo que antes me gustaba ese lucimiento, ahora prefiero que lo que uno tenga esté bien resguardado. (2008: 120)

Hace gracia ver al personaje de Coro cuestionar el nuevo riquismo de la nueva élite política del país, todo obscenidad y ostentación, frente a su manera de ser corrupta en la que sencillamente se siente tranquila sabiendo sus caudales guardados fuera de Venezuela.

Así, este nuevo grupo político disfruta de las mieles de su rapiña, “Ella no lo dirá, pero él siente su pensamiento planear dentro del gran salón: -Pura gente que florece, que nada necesita, gente como nosotros, Luis, con posesiones y dinero. Somos los siempre nuevos felices de nuestro país.” (2008: 123) Con este cierre magistral la novela concluye alejándose de estos nuevos ricos que ahora se benefician, como otros muchos antes que ellos, de la bonanza petrolera del país, mientras Venezuela se va hundiendo paulatinamente en la miseria, en la emigración, en la falta de sanidad generalizada, en el hambre, en la pobreza. Es decir en el paisaje que en nuestros días vivimos los venezolanos.

7. A modo de cierre

Que la explotación del petróleo vino a acelerar cambios en Venezuela que no hubiesen ocurrido de la misma manera, es una realidad que no se puede soslayar. En la novena y última parte de su texto autobiográfico *Regreso de tres mundos*, titulado “Regreso y promisión”, Picón Salas afirmará que: “La riqueza petrolera nos hacía crecer y progresar aun contra nosotros mismos”. (1983: 599) destacando con esto que vivimos un proceso transformador que no tuvo un ritmo natural, que no vino como consecuencia de un cambio de mentalidad ni de un ajuste a la época, por lo que de alguna manera se colocó, se solapó una manera de vivir sobre otra, de modo inconexo y forzado.

También en *Antítesis y tesis de nuestra historia* afirmará Picón Salas algo semejante: “nos modernizamos y civilizamos a pesar de nosotros.” (1983: 58) enfatizando que este cambio de fondo y de forma aconteció al margen de nosotros, como si los venezolanos (la mayoría) sólo hubiésemos sido testigos de esa modernización sin haberlo pensado ni deseado, como un destino que se nos impuso por tener en el subsuelo de nuestro territorio petróleo y éste adquiriese una repentina relevancia en la economía mundial.

La literatura ha ido recogiendo, de manera protagónica o marginal, lo que supuso esta explotación para la vida del país, para las vidas de las personas, profundizando en los enormes contrastes creados, las luchas sociales y laborales, la modernización de las ciudades, el abandono del campo por la vida urbana, nuestra nueva vinculación con el resto de las naciones, con la fama primero de despilfarradores, y ahora de inmigración en masa, tanto de gente adinerada, como de clase media profesional, y de gente pobre que busca mejoras que ya el país no ofrece, porque en Venezuela la política ha seguido incidiendo negativamente en la economía, generando unos niveles de inflación abrumadores, así como contingencias alimentarias, sanitarias, de combustible que han hecho de la vida de cada día un reto de gran complejidad. En los años del chavismo nos ha tocado ver el empobrecimiento de la sociedad y el ingreso por la renta petrolera y otros bienes de la nación, sostiene a unos magnates chavistas, mientras el resto del país se sume en la pobreza y en la desesperación, en el medio entre la clase comerciante e industrial que muchas veces lo que hace es lucrarse de la miseria, y entre estos dos polos, la sociedad vive al límite. Confiamos en que este

panorama cambie de nuevo para que Venezuela entre ahora legítimamente al siglo XXI.

Artículo resultante de la investigación desarrollada entre marzo-mayo de 2020 mientras dictaba en la UNEFM (Coro, Falcón) un Seminario de Literatura Venezolana sobre el tema.

Bibliografía, hemerografía y referencias electrónicas

- Almandoz, Arturo. (1999) “De los Andes a la capital con Alfonso Ribera. Crítica de la urbanización petrolera en Briceño Iragorry y Picón Salas.” Conferencia dictada en el Coloquio Imaginarios de la ciudad. Mérida, Centro de Investigaciones literarias Gonzalo Picón Febres. Universidad de los Andes.
- Almandoz, Arturo: (2020) “Díaz Sánchez y la novela petrolera I y II”, disponible en <https://prodavinci.com/diaz-sanchez-y-la-novela-petrolera-i/> [Consultado el 24/05/2020 a las 10 am]
- Balza, José (2008) *Un hombre de aceite*. [Ejemplar digital facilitado por el autor].
- Blanco Fombona, Rufino. *La bella y la fiera*. / Toro Ramírez, Miguel. El señor Rasvel / Uribe Piedrahita, César. Mancha de aceite. (2019). Caracas, Biblioteca Ayacucho. Serie Petróleo 2.
- Briceño Iragorry, Mario (1983) *Los Ríberas*. Caracas. Fundación Mario Briceño Iragorry.
- Britto García, Luis. (2004) *Rajatabla*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Baptista, Asdrúbal. (1985) *Un esbozo de la historia del pensamiento económico venezolano*. Caracas. Academia Nacional de Ciencias Económicas. Cuadernos 3..
- Campos, Miguel Ángel. (1994) *Las novedades del petróleo*. Caracas, Fundarte.
- Carrera, Gustavo Luis. (2005) *La novela del petróleo en Venezuela*. Mérida, Universidad de los Andes, Publicaciones del Vicerrectorado académico.
- Dávila, Luis Ricardo. (2005) “Petróleo, cultura y sociedad en Venezuela.” disponible en el siguiente enlace: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/15716/petroleo-cultura.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 17-03-2020, a las 9 am]
- Díaz Sánchez, Ramón. (1977) *Mene*. Buenos Aires, Eudeba.
- Erial, Julia Elena. (2003) “Petro narrativas lationamericanas”, en *Hispanista*, Revista electrónica de los hispanistas de Brasil, Vol. IV, N° 13, abril, mayo, junio de 2003.
- González León, Adriano. (1994) *País portátil*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Otero Silva, Miguel. (1975) *Casas muertas*. Barcelona, Seix Barral.
- Otero Silva, Miguel. (1980) *Oficina nº 1*. Caracas, Seix Barral.
- Montejo, Eugenio (2005) *Alfabeto del mundo*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Petit, Simón. (1999) *Bajo la grúa, sobre el andamio*. Paraguaná. Fondo Editorial Ateneo de Punto Fijo. 1999.
- Petit, Simón (2018) *Los poemas refinados*. Libro digital inédito facilitado por el autor.
- Pereira, Gustavo (1999) *Cuaderno terrestre*. Valencia, Ediciones Poesía.
- Picón Salas, Mariano. (1983) *Viejos y nuevos mundos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Quintero, Rodolfo. (2007) *La cultura del petróleo*. Caracas, Fundación Editorial El Perro y la rana.
- Rengifo, César (2008) *Tetralogía del petróleo*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Rifkin, Jeremy (2018) “La tercera revolución industrial”, conferencia disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=5E7oAYefZss> [Consultado el 15-03-2020, a las 9 am]
- Rojas, José Amador. (2007) “El motivo del petróleo en la novela venezolana”, *Revista Cambios y permanencias*, Mérida, volumen 8, nº 2, pp. 124-179. 2007.
- Rojas, Daniel. Elvia / *Pocaterra, José Rafael. Tierra del sol amada* (2017) Caracas, Biblioteca Ayacucho. Serie Petróleo 1.
- Silva, Paulette (2000) *De médicos, idilios y otras historias*. Bogotá, Editorial Universidad de Antioquia.
- Uslar Pietri, Arturo (1998) *Nuevo Mundo, mundo nuevo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona, Editorial Península.

Recepción del tema petrolero en la Literatura Venezolana

Ramón Ordaz
Universidad de Oriente. Núcleo de Sucre
ramonordaz.quijada@gmail.com

Fecha de envío: 17 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 13 de octubre de 2019

Resumen

Cualquier capítulo de historia Venezuela, cualquier hecho que pretenda explicar a Venezuela, estaría falseado, desnaturalizado, sería espurio, si desdeñara lo que es hoy la cultura del petróleo. El presente artículo se propone estudiar el impacto que ese tema ha tenido en la creación literaria nacional, en especial en los creadores contemporáneos. La frase de Gustavo Luis Carrera “Venezuela, país petrolero sin una novelística del petróleo”, no solo sirve para el estudio de ese género en específico, sino para todos los géneros que cultivan nuestros literatos, pues nuestro análisis concluye que hay un país petrolero, pero no una literatura del petróleo, y que aún andamos en busca de una literatura que dé cuenta en sus propósitos de una visión más totalizadora de nuestra realidad.

Palabras clave: el petróleo en Venezuela, literatura nacional, petróleo y literatura venezolana

Abstract

Reception of the oil theme in Venezuelan literature.

Every single chapter in the history of Venezuela, every fact that intends to explain Venezuela, would be faked, denaturalized, and spurious, if it overlooked what nowadays is the culture of oil. This article has the intention of studying the impact that this theme has had in the national literary creation, especially in contemporary authors. The quote from Gustavo Luis Carrera “Venezuela, an oil producing country without oil novels”, not only works for studying this specific genre, but all the genres cultivated by our authors, because our analysis concludes that there is an oil producing country, but not an oil literature, and that we are still in the search of a literature that accounts for its purposes in a more encompassing vision of our reality.

Key words: oil in Venezuela, national literature, Venezuelan oil and literature.

El lugar de Venezuela en el mundo siempre ha sido motivo de atención, no sólo porque se abre como puerta franca en el Caribe –objeto de los viajes de descubrimientos que van de Colón a Humboldt–, sino porque en el siglo XIX liderizó la gesta libertadora en América frente al imperio español, y nombres singulares como Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Andrés Bello plasmaron para la posteridad proyectos e ideas que fueron mapas, guías para la ulterior constitución de las repúblicas sucedáneas a la emancipación; por otra parte, en el siglo XX, su territorio, “bendecido” por la naturaleza, luego del asedio explorador de las compañías petroleras, se acreditó su nombre veneciano como Primer Productor de Petróleo del mundo, cognomento que, más que el orgullo de un virtual record Guinness, al transcurrir del siglo, se convertiría en una maldición, secuela impredecible tal vez, de lo que los cronistas de Indias bautizaron como estiércol del diablo, al tener que vérselas con los “betúmenes” que suspendidos en la mar océano gravitaban como otro espejismo de El Dorado que buscaban, sólo que la tecnología de entonces no alcanzaba más allá de la invención de Lampugnano, una máquina para rastrear las perlas que el agotado pulmón de nuestros indígenas no lograba traer a la superficie. Explotación y más explotación es el signo más notorio de nuestra historia cultural.

De las últimas décadas del siglo XIX datan las primeras inversiones del capital norteamericano en tierra venezolana. Previo a la explotación del crudo del subsuelo, estaba la del lago de asfalto de Guanoco – estado Sucre-, el más grande del mundo y vaya otro record para contar la historia de nuestra economía, hecho que sobre el pasado escenario de guerras y montoneras, entrado el siglo XX daría pie con buenos fondos del capital foráneo para propiciar la primera revolución del siglo. “Revolución” sui generis, ya que el “revolucionario” Manuel Antonio Matos era el hombre orquesta de la New York y Bermúdez Company, empresa que traficaba con el asfalto venezolano y que se aprestaba a nuevos asaltos para la máxima ganancia.

Abortada la tal “Revolución” durante el ejercicio presidencial del General Cipriano Castro, no cesarían las intrigas hasta su deposición en 1908 por parte de su compadre, el también General Juan Vicente Gómez. Por casi tres décadas en el poder, el llamado Benemérito sería el hombre que otorgaría concesiones petroleras desventajosas para el país a compañías inglesas y norteamericanas. Para mayores, en 1922 exhibe su gracia de ébano el plumón que emerge del Pozo Barroso N° 2, en el estado Zulia, constituyendo este hecho un hito en nuestra historia, ya que a partir de entonces arranca imparable la explotación petrolera en Venezuela bajo la mirada y la complaciente cartera del hacendado Juan Vicente Gómez. En el olvido quedaba el proyecto de Ley Petrolera del que fuera su Ministro de Fomento, el nacionalista Gumersindo Torres, en la que “se establecía el aumento de los impuestos a las compañías de hidrocarburos y se limitaba el número de hectáreas otorgadas en concesión”(Malavé Mata, 1974: 192). Nada más a propósito aquello de que Dios los cría y el diablo los junta. Gobernantes sumisos, entreguistas, y compañías voraces del capital unidos por el codiciado demonio energético, el dócil fruto de animales y plantas que el complejo mecanismo bioquímico de millones de años convirtió en un alucinante oxímoron: oro negro. Entre uno que otro ápice en nuestra cultura, puesto que privan las declinaciones, la historia del siglo XX venezolano lleva la marca indeleble del negro aceite, del petróleo. Cualquier capítulo de historia nacional en este siglo y el que corre, cualquier hecho que pretenda dar cuenta del país en este período, estaría falseado, desnaturalizado, espurio por desdeñar el valor de las variables fundamentales, si no está, cual sea el propósito de construir un relato de nuestro proceso histórico-social, atravesado por esa especificidad que es hoy la cultura del petróleo en Venezuela.

Son muchos los estudios que refieren el impacto que significó y significa aún, el trauma que trajo consigo la explotación del petróleo, así como la imposición de nuevas tradiciones, de nuevos estándares de vida. Mientras algunas familias eran arrolladas; pulverizado, reducido a la nada su escaso bien patrimonial por el tráfigo de cabrias y oleoductos, otras se dedicaban a escalar el tortuoso nuevo evangelio del American way of life. Pitiyanquis¹ los llamó el destacado escritor venezolano Mario Briceño Iragorry; mayameros es el calificativo en boga impuesto por el tráfico light y sifrino de quienes tienen como segunda residencia a Miami. Enjundiosa, vasta es la producción ensayística que aborda el aspecto social, el histórico, el económico-político, el antropológico, el psicológico, etc., desde la más ecuánime pesquisa en función de un Proyecto Nacional hasta las más enardecidas prácticas discursivas que rinden culto al compromiso, a las rupturas más radicales .

Ha dicho nuestro ejemplar ensayista del siglo XX, Mariano Picón Salas, que “Un género literario como cualquier otra forma de realización artística es la contrafigura o vaciado ideal donde cada época grava su apetencia, su representación y, también podríamos decir, su innovación de lo humano”(1983: 454). No hay conclusión más libre de dudas como la ya insinuada, es decir, que es el ensayo en todas sus posibles expresiones el género dominante que plasma los avatares de esa territorialidad conflictiva en que se convirtió la Venezuela del siglo XX. Si, como señala Terry Eagleton, la definición de la Literatura queda sujeta a una transitoriedad en su devenir, ya que nada ni nadie garantiza su perpetuidad como texto canónico literario, vale decir, “no es una entidad estable”(1994: 45), intentaremos dar cuenta del movidizo universo literario venezolano que a lo largo del siglo pasado ha representado en obras diversas el impacto que trajo consigo la actividad petrolera.

Hasta el presente ningún otro estudio ha superado la monografía *La novela del petróleo en Venezuela* (1972) realizada por el escritor Gustavo Luis Carrera. Constituye esta obra un obligado itinerario para quien quiera conocer cuánto se ha recepcionado el tema petrolero en nuestra narrativa desde las postrimerías del siglo XIX hasta la década de los Sesenta del siglo pasado. El acucioso registro y balance que nos ofrece Carrera tiene el mérito de ser un estudio que todavía hoy merece la distinción del reconocimiento. Citemos al menos el catálogo de obras que abarca novelas y protonovelas para subrayar lo que fue nuestra producción literaria en este sentido: *Lilia* (1909), de Ramón Ayala; *Elvia* (1912), de Daniel Rojas; *Tierra del sol amada* (1918), de José Rafael Pocaterra; *La bella y la fiera* (1931), de Rufino Blanco Fombona; *Cubagua* (1931), de Enrique bernardo Núñez; *Odisea de Tierra Firme* (1931), de Mariano Picón Salas; *El señor Rasvel* (1934), de Miguel Toro Martínez; *Mancha de Aceite* (1935), del colombiano César Uribe Piedrahita; *Mene* (1936), de Ramón Díaz Sánchez; *Remolino* (1940), de Ramón Carrera Obando; *Sobre la misma tierra* (1943), de Rómulo Gallegos; *Clamor campesino* (1944), de Julián Padrón; *La casa de los Ávila* (1946), de José Rafael Pocaterra; *Guachimanes* (1954), de Gabriel Bracho Montiel; *Casandra* (1957), de Ramón Díaz Sánchez; *Los Riberas* (1957),

¹ Mario Briceño Iragorry da cuenta de la palabra en los siguientes términos: “La palabra pitiyanqui no la he inventado yo. La palabra es puertorriqueña. La acuñó el alto poeta Luis Llorens Torres. Su origen semántico quizá tenga algo que hacer con la florida imaginación del poeta. La voz piti, como alteración del francés petit, entra en la palabra pitiminí recogida por la Academia, y con la cual se designa el rosal de ramas trepadoras que echa rosas menudas y rizadas. Llorens Torres, más que en las rosas, debió pensar en la actitud trepadora de los compatriotas que se rindieron al nuevo colonialismo” (Briceño Iragorry, 1953: 45)

de Mario Briceño Iragorry; *Campo Sur* (1960), de Efrán Subero; *Talud derrumbado* (1961), de Arturo Croce; *Oficina N° 1* (1961), de Miguel Otero Silva (Carrera, 1972, 134-136).

De la fecha de edición de *Elvía*, 1912, a *Oficina N° 1*, 1961, ha transcurrido más de medio siglo, dato no insignificante si tomamos en cuenta que en las más de ellas el tema petrolero es marginal, o mejor, no constituye el foco de interés del desarrollo novelesco. La conclusión de Carrera no puede ser más optimista después de un crudo análisis: "...quedan nada más cinco novelas petroleras propiamente dichas y publicadas en forma completa: *Mancha de aceite*, *Mene*, *Guachimanes*, *Casandra* y *Oficina N° 1*. Y cinco novelas no pueden constituir una verdadera novelística; salvo, quizás, que fuesen todas literariamente consistentes y representativas" (Ibid.: 141-142). El planteamiento de Carrera nos trae un embargo final que no podemos pasar por alto. Ese "salvo, quizás, que fuesen todas literariamente consistentes y representativas" nos está anticipando la orfandad de la literatura venezolana sobre el tema en los albores de la década de los Setenta. Cinco novelas: unas inconsistentes y, lo peor, poco o nada representativas del drama nacional cuyo teatro tiene como telón de fondo una torre de petróleo y a su alrededor el maremagno de unos hombres que se buscan a ciegas en la insólita oscuridad que emerge de la tierra. Era de esperarse, entonces, el siguiente corolario del libro de Gustavo Luis Carrera: "Venezuela, país petrolero sin una novelística del petróleo" (Ibid.: 142).

Este es el panorama de la novela del petróleo hasta la década Sesenta: enfoques locales, narraciones anecdóticas regionales por decir lo más; sin la ambición en ninguna de ellas de dar cuenta de una realidad más compleja, es decir, de ser expresión de un país cuyo suelo ha sido roturado ya no para la siembra del café o el cacao, ni siquiera para la "siembra del petróleo" que desde 1936 empezó a predicar Arturo Uslar Pietri², sino por el barreno que extraía del subsuelo la arcaica excrecencia que en apenas un siglo ha cambiado la faz no sólo de un país, sino del mundo. Relevante a nuestro propósito, puesto que dice mucho acerca de lo que era Venezuela durante el período de la producción novelesca que hemos señalado, es remitirnos a las puntuales y determinantes palabras del economista Héctor Malavé Mata (1974):

En veinte años el país había cambiado – se refiere al lapso de 1917 a 1935, año éste de la muerte de Juan Vicente Gómez– los parámetros productivos de su economía: de país rural o esencialmente agrario se había convertido en país fundamentalmente petrolero. Pero la explotación del petróleo por consorcios extranjeros produjo, a cambio de un crecimiento aparente o ficticio, una dependencia mayor, una mediatización más profunda de la economía venezolana" (196-197).

Es significativo apreciar cómo ya para esta fecha Venezuela, que todavía no había superado el espíritu colonial como advierte el mismo Malavé Mata, ya esté inmersa en el marasmo de la vida petrolera. Cuando los "emancipados" amos del Valle no han salido todavía de la ilusión de ese pasado, los conseguimos administrando el festín petrolero ahora bajo un nuevo modelo de vida colonial. Si es ésta la situación en 1935, ningún esfuerzo hay que hacer para suponer por donde anda la Venezuela de los años Sesenta. No hay aldea o pueblo del territorio nacional que no haya sido marcado por una cuadrilla de superficie en su tarea de exploración. Hasta en el más recóndito poblado los sueños son tan altos como la llama del mechurrio y tan largos como los oleoductos que llevan el crudo hasta los puertos, por donde, no hay metáfora posible, marcha también un país en evasión.

No logramos dar con la novela de petróleo que sea expresión, sino cabal, que por lo menos nos ofrezca una visión de conjunto, un enfoque nacional de esa otra Venezuela que nace después de la década del veinte del siglo pasado. Y si hasta los años sesenta esa novela no ha sido posible, o por lo menos una novelística en serio según Gustavo Luis Carrera, cabría desde entonces a esta fecha hacerse la pregunta ¿qué ha pasado con nuestra narrativa finisecular? Nada más a la mano que los aportes de la investigadora Beatriz González Stephen en su estudio "El discurso populista y la deshistorización del imaginario social en la Venezuela petrolera". González Stephen dedica su investigación al acontecer de la narrativa venezolana correspondiente a las décadas de los Setenta y los Ochenta, es decir, los siguientes veinte años al mencionado estudio de Gustavo Luis Carrera. El registro no puede ser más desalentador, anodino, respecto al tema que venimos tratando. Hay un país ausente en esta narrativa, toda la tormentosa vida de un siglo prácticamente ignorada por nuestros escritores, porque ¿de qué otra materia puede construirse un relato, una novela –más allá de los fracasados experimentalismos– si no tiene soporte en una historia, y para mayores, en la Historia? Señala González Stephen cómo se ha silenciado el epos y cómo se ha impuesto la "canonización de una discursividad autorreflexiva" (González Stephen, 1992: 222); de allí que la conclusión de su interesante estudio –todavía en proceso al momento de su publicación– merezca la cita:

Si la narrativa venezolana echa malos cuentos o simplemente no echa ninguno es porque la han silenciado; y sus personajes si no existen, es porque han devenido inevitablemente en seres sin rostro, sin identidad: el oro negro ha oscurecido sus rasgos y banalizado sus vidas (P234).

². Desde el año 1936 el destacado escritor Arturo Uslar Pietri, en el ya famoso Editorial del Diario AHORA, lanzó el llamado futurista de "Sembrar el petróleo". En sucesivos ensayos insistió en ésta idea, tanto que se convirtió en la divisa de la Corporación Venezolana de Fomento creada en 1946. La frase tiene su historia, pero lo cierto fue que siempre flotaba cada vez que la situación del país hacía crisis. No fue poca la demagogia que practicaron con ella nuestros políticos. Así hemos arribado al siglo XXI, con la esperanza de que algún día los venezolanos podamos elidir de la frase el infinitivo y afirmar sus complejos: Al fin hemos sembrado el petróleo.

Este escenario marcado por la desidentidad, deshistorizado, solipsista, empieza a dar un giro importante a fines de los ochenta y durante la década de los Noventa. En 1989, con *Memorias de una antigua primavera*, la escritora Milagros Mata Gil obtiene el Premio Miguel Otero Silva de Novela otorgado por la Editorial Planeta venezolana. Con una técnica y un lenguaje puestos al día respecto a las búsquedas de la narrativa contemporánea, no cabe duda de que estamos en presencia de una nueva novela del petróleo en Venezuela. Es en cierto modo una reescritura³ acerca del acontecer del pueblo petrolero que vemos nacer en *Oficina N° 1*, de Miguel Otero Silva; nuevos modos de contar la misma historia, la episódica aventura de los hombres de mar que llevaron a cabo, en conjunción con el arquetipo yanqui, la fundación del pueblo de El Tigre (estado Anzoátegui) -*Oficina N° 1* en Miguel Otero Silva, Santa María del Mar en Mata Gil; a los que habría que añadir el de Nueva Angostura, nombre que se le da en la novela *Zarandona* (1999), de Josu Landa, donde el tema petrolero está presente, pero esta vez referida a la inmigración vasca que llega a la región oriental convocada por el boom petrolero-, pueblo que ahora, según el hilo temático de la novela, se apresta a celebrar el Cincuentenario de una oscura como caprichosa Fundación. Es indudable que la narrativa de los Noventa indaga en una variedad de temas donde no es poca cosa el tema histórico, sólo que esta vez revierte en sus contenidos interesantes miradas en su relectura del pasado, si bien la esperada novela del petróleo sigue en busca de autor. Severas son las siguientes palabras del ensayista Miguel Angel Campos en su estudio sobre la novela del petróleo:

Toda esta reflexión viene a cuento cuando reparamos en la notoria mudez de la narrativa frente al, a su vez, elocuente fenómeno de la cultura del petróleo. Notamos como una timidez demasiado abierta, una tremenda inseguridad en la ficción venezolana ante un objeto que reclama una entrada a saco. Prácticamente, un solo escritor toma para sí esta tarea casi moral; pues en Ramón Díaz Sánchez debemos ver una especie de apóstol que ordena los hechos de un evangelio que no admite segregados, pero al que unos fieles indiferentes no interrogan Campos, 1994, 15-16)

Más adelante en su valioso ensayo Campos llega al reconocimiento de *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez, como la mejor novela del petróleo en Venezuela. No es éste el espacio para debatir tal valoración, que por lo demás no es ningún desatino, pero no deja de ser preocupante que desde 1936 a nuestros días no tengamos otra referencia más plausible.

Respecto a la poesía, las ofertas en nuestro panorama literario no son muy halagadoras. Sin ánimo de exagerar, podríamos decir que el tema más bien en el lapso de los últimos ochenta años constituye una extrañeza. Ahora mismo, en el 2004, académicos y amigos universitarios nos preguntan acerca de quienes han abordado el tema del petróleo en su poesía. La década del Veinte, época en que se inicia el auge de la producción petrolera, advertimos que es el mismo período de ascenso de los movimientos vanguardistas en América Latina. Aunque en Venezuela el eco de la vanguardia no tuvo la resonancia que apreciamos en otras ciudades del continente, no se puede soslayar la obra de autores, independientemente de las dos revistas de vanguardia conocidas: *válvula* y *navío*, como Luis Enrique Mármol, Antonio Arráiz, José Antonio Ramos Sucre, Ramón Hurtado, Salustio González Rincones, Pío Tamayo e Ismael Urdaneta, este último autor de un libro póstumo: *Poemas de la musa libre* (1928). Al promediar la década del Veinte los poetas roturan nuevos caminos para dejar correr el agua de la poesía. El novel poeta Jacinto Fombona Pachano en su “Discurso de colación” de 1927 en la Universidad Central de Venezuela, con verbo incipiente, inseguro todavía en su búsqueda, expresará su nostalgia por un pasado que empezaba a desdibujarse ante los cambios ya notorios en su entorno. Desde el podio universitario nos dice: “Tribuna de los vejámenes,/ de cuando los doctores salían/ de la Universidad a hacer patria,/ la patria encrespada y bravía,/ patria de establo sin hidrocarburos/ y caballos sin gasolina” (Fombona Pachano, 1927: 5). Un año más tarde, trascendiendo su lírica modernista, Ismael Urdaneta, con los despojos de su instrumentos verbal, directo, sin alambicamientos, escribirá una poesía más circunscrita a los acontecimientos sociales, el alma puesta en el latido de un pueblo que alteraba su ritmo, de un tiempo dislocado y un espacio que mostraba los signos de una enfermedad epidérmica. Ya en 1928 el Lago padecía las secuelas de los derrames petroleros. La preocupación de Urdaneta en sus poemas “Croquis del Lago y la urbe” lo convierten en un pionero, no sólo como voz que emerge en defensa del Lago ante la contaminación, sino también por el tópico petrolero que se hace presente en la poesía venezolana. A pesar de su prosaísmo, ya hemos señalado el propósito que se fijó con este libro antes de suicidarse – su nueva poética podría leerse en el texto “Solemne responso a un diccionario de la rima”-, en reconocimiento a su anticipada visión lírica, leamos un fragmento del poema “El Lago petrolizado”: No he sentido en mi vida/ dolor más lírico/ de irremediable ausencia de colorido local,/ a mi regreso a Maracaibo,/ que ver en el Lago de mi infancia/ las barcas, las ingenuas y blancas/ barcas de cabotaje/ que convertían el Lago en un estanque,/ el verlas con el pecho y las alas/ tiznados de petróleo. El estertor bituminoso/ que en Cabimas salpica la blusa/ de los obreros, vomitó al Lago/ su negro Wall Street”(Urdaneta, s/a: 73).

Después de los poemas inaugurales del tema en la poesía venezolana de Ismael Urdaneta, es fácil percatarse cómo prácticamente desaparece como referencia en nuestra poesía hasta la década del los Cincuenta cuando el poeta Juan Liscano da a conocer su *Nuevo Mundo Orinoco* (1959), donde incluye un texto autónomo y peculiar “Esto ya fue una vez”, una íntegra

³. Para el concepto de reescritura nos remitimos al crítico Víctor Bravo: “Esta construcción/deconstrucción transpuesta al plano del relato desplaza la escritura (representación de un referente) en reescritura (representación de otra escritura), donde la lejanía e incluso la ausencia de referente originario pone en crisis la noción de representación misma” (Bravo, 2003,41)

deprecación acerca de los fastos y el fatum que signan la cultura venezolana desde los impredecibles inicios de la explotación petrolera. Difícil, tal vez no imposible, es dar con un poema de tema petrolero durante este largo período. Conseguimos referencias y usos de la palabra petróleo, más como figuración y juego metafórico, que como propósito de advertir acerca de su relevancia en el contexto de nuestra realidad social. Luego podríamos citar nombres como Miguel Otero Silva, Hesnor Rivera, que abordan el tema en algunos de sus poemas, y sentimos que ya no tenemos para mayores. Nota aparte, porque después de Liscano es el poeta que asume en un libro la realidad del petróleo como asunto poético, merece J.M. Villarroel Paris, vinculado a la pléyade de poetas de la ciudad de Valencia. Su poemario *De un pueblo y sus visiones (s/a)* es digno de una relectura y una reedición, más cuando el petróleo, ayer como hoy, nos constituye y nos define económica y políticamente. Autor de más reciente data, Simón Petit, salva a las nuevas generaciones de ese imperdonable olvido. Su libro *Bajo la grúa* (1991) y la reedición de éste con uno nuevo, *Sobre el andamio* (1999), le otorgan a este poeta un lugar de excepción en la última poesía que hace en Venezuela. Otro autor que merece distinción en este sentido es Adolfo Segundo Medina con su poemario *Y Nubia de por medio* (1995).

Del teatro tampoco es mucho de lo que hay que dar cuenta, pero la deficiencia de ese mucho parece llenarla la obra teatral del imponderable César Rengifo, dramaturgo, poeta, ensayista y pintor. Sus piezas *El vendaval amarillo*, *El raudal de los muertos cansados* y *Las torres y el viento*, dramatizadas alrededor de circunstancias y hechos concomitantemente desarrollados en nuestra narrativa (novelas y cuentos), en la poesía y en el ensayo, devienen obras referentes al tema petrolero que salvan del vacío a nuestra dramaturgia.

Las conclusiones saltan a la vista. Habría que recordar, como explicación a la mano, lo que denominó Mariano Picón Salas “período fraseológico de la cultura venezolana: la palabra divorciada del hecho, suelta y autónoma en su vaga sonoridad” (1983: 74-75); o lo que Ramón Díaz Sánchez calificó, en un intento de diferenciación de la cultura contemporánea respecto al pasado, como país vegetal y país mineral, distinguido el último por

el marxismo y su contrapartida el colonialismo capitalista, el abstraccionismo literario y artístico, los rascacielos, los automóviles, el cine, la televisión y la radio, el imperativo publicitario, las nuevas modalidades de la moral colectiva y todos los otros motivos que mantienen en constante fricción a la sociedad con el individuo” (Díaz Sánchez, 1965, 109);

y, para dar constancia de las luces del presente, el argumento de Miguel Ángel Campos cuando señala que “El petróleo no era tema aristocrático para el escritor artístico...” (1994:17).

Atrás el siglo XX y sometidos a los retos del presente, no cabe duda de que las últimas generaciones, en atención al tema que tratamos, están en deuda—medio siglo de por medio—, por una parte con la obra que adelantaron hombres como Rufino Blanco Fombona, Rómulo Gallegos, Enrique Bernardo Núñez, Juan Liscano, Ramón Díaz Sánchez, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva y muchos otros; así como, tal vez lo más importante, con los cambios y metamorfosis de un país que anda en busca de una literatura que dé cuenta en sus propósitos de una visión más totalizadora de su realidad.

Bibliografía

- Briceño Iragorry, Mario (1953). *Léxico para antinacionalistas. Aviso a los navegantes*. Caracas: Ediciones Edime.
- Bravo, Víctor (2003). *El orden y la paradoja*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes- Ediciones del Vicerrectorado Académico.
- Campos, Miguel Ángel (1994). *Las novedades del petróleo*. Caracas: Fundarte.
- Carrera, Gustavo Luis (1972). *La novela del petróleo en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Díaz Sánchez, Ramón (1965). *Paisaje histórico de la cultura venezolana*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (1988). *Mene*. Caracas: Panapo
- Eagleton, Terry (1994). *Una introducción a la Teoría Literaria*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica.
- Fombona Pachano, Jacinto (1927). “El canto de la madre y de la universidad” (Discurso de colación). La Universidad N°4, Caracas.
- González Stephen, Beatriz (1922). “El discurso populista y la deshistorización del imaginario social en la Venezuela petrolera. La duda del escorpión. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Landa, Josu (1999). *Zarandona*. México: Centro Vasco A.C.
- Liscano, Juan (1960). *Nuevo mundo Orinoco*. Bogotá: Ediciones Nuevo mundo.

- Malavé Mata, Héctor (1974). *La república del petróleo. Formación del antidesarrollo en Venezuela*. Caracas: Ediciones Rocinante.
- Mata Gil, Milagros (1989). *Memorias de una antigua primavera*. Caracas: Editorial Planeta.
- Medina, Adolfo Segundo (1995). *Y Nubia de por medio*. Rubio (Venezuela): Taller de Expresión Literaria "Eleazar Silva".
- Otero Silva, Miguel (2002). *Oficina N° 1*. Caracas: Los Libros de El Nacional.
- Petit, Simón (1999). *Bajo la grúa/ Sobre el andamio*. Punto Fijo (Estado Falcón): Fondo editorial Ateneo de Punto Fijo.
- Picón Salas, Mariano (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rengifo, César (1989). *Teatro. Obras, t. II*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes.
- Urdaneta, Ismael (s/a). *Poemas de la musa libre*. Maracaibo: Ediciones del Instituto Zuliano d Cultura.
- Uslar Pietri, Arturo (1984). *Venezuela en el petróleo*. Caracas: Urbina & Fuentes Editores Asociados.
- Villarroel Paris, J.M. (s/a). *De un pueblo y sus visiones*. Valencia (Venezuela): Universidad de Carabobo.

La crítica literaria y la formación de la literatura venezolana

Celso Medina

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín

medinacelso@gmail.com

Fecha de envío: 17 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 06 de noviembre de 2019

Resumen

La afirmación esencial del presente artículo es que en Venezuela la crítica literaria ha sido un factor fundamental para estructurar e instituir la literatura nacional. Esa crítica tiene varios ámbitos: los periódicos, las revistas y las universidades, con sus centros de investigación. Para el abordaje del problema investigado, se considera la crítica partiendo del contexto de la tríada concebida por René Wellek, que incluye la historia, la crítica y la teoría. En ese sentido, el trabajo del crítico literario venezolano ha tenido no solo que ocuparse de leer las obras, sino que se ha visto obligado a situarlas contextualmente y a abordar su ecología, tomando en consideración todos los factores que construyen sus sistemas: revistas, métodos de análisis, influencias, manifiestos, antologías, polémicas, grupos estéticos y grupos ideológicos, entre otros elementos.

Palabras claves: crítica literaria, literatura venezolana, la institución literaria.

Abstract:

Literary Criticism and the development of Venezuelan literature

The essential claim of this article is that, in Venezuela, the literary criticism has been a key element for structuring and founding the national literature. This criticism comes from different sources: newspapers, literary magazines, and universities, with their respective investigation centers. To approach this topic, we consider literary criticism parting from the context of the triad proposed by René Wellek, which includes history, critique, and theory. In this sense, the Venezuelan literary critic has been obliged to, not only read the works, but also to take into account all the elements that make up their systems: magazines, methods of analysis, influences, manifiestos, anthologies, polemics, aesthetic groups, ideological groups, among others.

Kerwords: literary criticism, Venezuelan literature, literary institution.

Los textos literarios existen, autónomos, a pesar del olvido de la actualidad que los rodee: ambos excesos cubren sus páginas, para retenerlos en el silencio o para interpretarlos...

Notas para un prólogo de El cuento venezolano. Antología de José Balza

Por eso, la manera más sensata de criticar es la que no juzga, la que se conforma con escudriñar simplemente, y construir sobre los cimientos de la obra un humilde y franco edificio de comentarios.

Jesús Semprum

Introducción

La literatura venezolana tiene en la crítica literaria su principal fuente de formación. Sin ella, solo sería una suma de textos condenados al silencio. Porque no bastaría que tuviese lectores, necesitaría una institución, cuyo objetivo fundamental sería, según Gregory Zambano, “la fijación categórica de lo nacional” (2012: 8).

Para poder avanzar en esa idea, será necesario que recurramos a un concepto de crítica. Podríamos ayudarnos de

René Wellek (1968), para ubicarla en el triángulo de conceptos que da cuenta de los estudios literarios, constituido por la historia literaria, la teoría literaria y la crítica. Afirma el crítico checo-estadounidense. “... que es inconcebible la teoría literaria sin la crítica o la historia o la crítica sin la teoría o la historia, o esta última sin las dos primeras”. (1968: 11) Nosotros queremos entenderla no como una tríada, sino como un complejo único que singulariza una obra, en un marco histórico y teórico.

Albert Thibaudet (1930) entiende la crítica como “... un cuerpo de escritores más o menos especializados, que tiene la profesión de hablar sobre libros”. Entonces, un crítico es un escritor cuya profesión es leer las obras de los otros. ¿Para qué las lee? Pudiera ser para evaluarlas, sin que confundamos la evaluación con la sentencia que juzga, pero también para hacer un trabajo de investimento, pues darle el carácter de “obra” está también en sus tareas. Pero, ¿qué resulta de esa evaluación? Carlos Sandoval (2019) se inclina por “encontrar la manera de sacarla al foro público, único modo de alentar el pensamiento ordenado no sólo relativo a la literatura, sino como práctica social de amplias repercusiones civiles”. Por ello, la crítica literaria tendría que “ayudar a pensar”. Y ese “humilde y franco edificio de comentarios” podría ser un auxiliar potente para la actividad de reflexión.

La crítica literaria y el sistema literario nacional

La crítica trabaja con un sistema literario. Si no, estaría condenada a ser una intrascendente gestora de opinión, y sería víctima de la entropía. Por ello, está obligada a sostenerse en una literatura, y la más inmediata que tiene es la literatura nacional. ¿Qué es una literatura nacional? Diríamos que es el conjunto de obras que tienen autoría concreta y cuyos creadores pertenecen a algún país, bien porque hayan nacido en él o porque hayan hecho de él su lugar existencial. La crítica literaria estaría obligada a dar cuenta de esa fuerza sistémica que construye las fronteras de las literaturas de los países, aunque ellas no se alimenten de límites, sino de umbrales. La literatura, entonces, no es del “mundo”, sino de ese espacio donde se crea y se lee.

En una literatura nacional intervienen los escritores, las editoriales, las escuelas, el periodismo y sobre todo la crítica literaria. Pero el peso de cada uno de esos elementos es desigual. En Venezuela, el trabajo más eficaz en su literatura lo ha venido haciendo la crítica.

En concreto, nosotros hablaremos del sistema de la “Literatura Venezolana” para procurar explicar cómo puede romperse ese silencio de los textos, del que nos habla José Balza, en su brevísima introducción al cuento venezolano (1996).

Una literatura nacional escenifica la dialéctica de “la esencia y el desiderátum” de un país que aspira a perfilar una identidad. Para Gustavo Luis Carrera

... lo nacional como esencia es un surgimiento natural, espontáneo- por así decir-, resultante de una dinámica propia que exige su lugar físico y espiritual; mientras que lo nacional como desiderátum es una doctrina, una noción cognoscitiva y valorativa, que se traduce en una prédica y en un proceso de defensa y de fortalecimiento de un principio de afirmación de lo propio (1984: 120).

Si seguimos la semiótica cultural de Lotman (1996), podemos hablar de la literatura nacional como una importantísima fuente que patrimonializa la producción de esa elusiva esencia, que acciona en permanente contradicción con la escena de los valores públicos y privados, y que al establecer relación con otros textos va a romper esos silencios ya anotados. Esa literatura se nutre de los símbolos esenciales (el haber colectivo), de los símbolos evidentes (reconocibles y discutibles), de los símbolos privilegiados (seleccionados por las instituciones sociales, entre ellas la institución literaria) y de los símbolos convencionales (los que describen al país a través de íconos muy explícitos, como banderas, himnos, etc.) ; todos, al unísono, dan cuerpo a lo que llamamos nación, en la que vivimos cabalgando sobre una gran paradoja: una esencia cambiante.¹

Pero, si la literatura se trama con esa coherente y conflictiva unidad de los símbolos que configuran al país, ¿cómo se hace ella patente? No basta la suma de las obras producidas. Necesita de un proceso de articulación que la convierta en un sistema de semiosis cultural (insisto en la visión de Lotman, 1996) que dé cuenta de su compleja particularidad. Y es precisamente para servir de tejedora de esa urdimbre que existe la crítica literaria, cuya mirada hace posible que esas obras se lean como un sistema inmerso en la cultura venezolana.

Luis Miguel Isava (2016) afirma que “sin crítica no habría literatura”, lo que nos permite afirmar que en Venezuela existe una literatura porque la ha creado la crítica. Sin ella, la Literatura venezolana no existiese y sería la suma de textos mudos o una biblioteca babelizada. Aquí la literatura empezó a nacer en el fragor de nuestra crítica.

¹. Parfraseo aquí ideas de Gustavo Luis Carrera (1984)

El crítico como escritor

Creemos que el protagonista de la crítica, el crítico, es también un escritor, que comprende y articula el hacer literario. Guillermo Meneses, ficcionador y crítico, arroja una importante luz sobre el rol del escritor, cuando nos dice:

El hecho de ser escritor-la certeza de tener la vocación de escritor- reside en la creencia errónea- o verdadera- de poseer un instrumento destinado a comprender el mundo y a expresar esa comprensión. De tal conciencia resulta además el suponer que dicha facultad es suficientemente importante como para transmitirla a los demás (1967: 7).

Esa decisión de suponer que lo que se comprende es “suficientemente importante”, tiene en el crítico a un validador privilegiado, quien se ve abocado a una doble misión: refrendar la relevancia del texto y a la vez comprender ese comprender. Ante la posibilidad de “decir lo que la obra dice”, no queda sino que emular lo que propone Meneses: “expresar esa comprensión” y atreverse a transmitirla a los demás.

La crítica literaria venezolana es “un cuerpo de escritores más o menos especializados” (Thibaudet, 1930) que han ido tramando nuestra literatura.

Las tareas de la crítica literaria

La crítica literaria desarrolla diversas tareas, y despliega una variedad de discursos para dar cuenta de su actividad interpretativa, que consigue unir los tres elementos del triángulo de Wellek (1968) (teoría-historia-crítica). Por ello, compartimos esta afirmación de Luis Barrera Linares (2007):

La crítica no es reseña ocasional, no es sesuda y densa monografía sobre obras y/o autores, no es discurso especializado y a veces ininteligible estudio académico, no es comentario oportunista, no es gusto y/o disgusto hacia autores y obras. Es todo eso en conjunto. (95)

¿Qué ha hecho la crítica literaria en Venezuela? Primero, concebir qué es la literatura venezolana. Segundo, invertir sus textos, estableciendo criterios muy flexibles en torno al canon literario universal. Tercero, crear los hitos fundadores, para desde allí forjar una historia de la creación literaria nacional. Cuarto, enmarcar nuestra literatura en contextos extranacionales. Quinto, evaluar desde particulares espacios ideológicos los contenidos que circulan en la literatura venezolana.

También podríamos entrar al concepto de temporalidad de la crítica. ¿Dónde busca su corpus de estudio la crítica? Puede localizarlo en el pasado, con fines historicistas o para solicitar del ideario de las obras literarias alguna explicación del presente que vive el crítico o la crítica. Y también puede la crítica detenerse sobre su presente, enfrentando la complejidad que implica la mirada de lo contemporáneo.

La crítica y la fundación de la literatura nacional

La primera tarea de nuestra crítica literaria fue fundar una literatura. Lo primero que se planteó fue construir hitos, de donde suele escamotear el mundo prehispánico, la colonia y las creaciones de la oralidad. Pero la literatura nacional tuvo que esperar el nacimiento de la crítica literaria para darle cuerpo a lo que hoy llamamos Literatura Venezolana, e incorporar esos elementos que la visión occidentalista de los estudios literarios ha venido obliterando.

Esa crítica tuvo a su cargo hacer el relato de cómo sus escritores usaron su “instrumento destinado a comprender el mundo y a expresar esa comprensión” (Meneses, 1967). Esa literatura encarna un país con una compleja historia metamórfica.

En sus inicios nuestra crítica literaria no tenía “obras” que mirar, sino un conjunto de textos que poblaban un país sin tradición de publicaciones, y sin liderazgos intelectuales. Comenzó siendo tímidas reseñas, como la que recoge Ángel Gustavo Infante (2002), por ejemplo, en el periódico *El Venezolano*, cuyo autor, que firma L.R., asoma este concepto de crítica:

... la publicidad de la crítica, a la vez que estimula al genio con la grata sensación de ver aplaudidas sus bellezas, es antorcha que le muestra los errores, para aproximarse a la perfección en lo que es dado alcanzarla a la inteligencia humana. (80)

Gregory Zambrano (2012) fija el trabajo fundacional de la crítica venezolana en un espacio donde existía no propiamente el escritor como lo conocemos ahora, sino el polígrafo, un intelectual que no escribía algún género especial, sino que trabajaba en el campo de las ideas. Y en ese sentido, afirma el investigador literario venezolano:

Es así como esa reflexión empieza a manifestarse de manera crítica, expresada especialmente bajo la forma de ensayos, los cuales, asumiendo la heterogeneidad de los discursos artísticos, perfilaban una crítica literaria incipiente que, en buena medida, iba mucho más allá de la literatura misma y que se difundía principalmente a través de los periódicos que entonces circulaban, los cuales no tenían una gran cobertura con respecto a la totalidad del territorio nacional y se concentraban, principalmente, en las ciudades del centro y occidente del país: Caracas, Valencia, Barquisimeto, Maracaibo y Mérida, entre otras. (7).

Ante la ausencia de los géneros canónicos (poemas, cuentos, novelas, etc.), tuvo nuestra crítica literaria que hacer una importante operación de investimento, para proveerse de un corpus de estudio. Era la manera de hacer su trabajo de generalización; necesitaban un punto de origen. Y así tuvieron que fundar una literatura, casi sin textos literarios y sin literatos.

Podríamos, entonces, decir que antes que literatos en el sentido canónico, existió el escritor polígrafo; es decir, aquel que escribe textos no plegado al modelo del cuento, de la poesía, de la novela o del teatro. Es más bien un libre pensador y libre creador, como el padre Juan Antonio Navarrete (Guama, Yaracuy, 1749-1814), o como la mayoría de los textos escritos por los que integraron la llamada Sociedad de Amigos del País, creada a raíz de la liquidación del proyecto de Gran Colombia, en 1830.

Pero muy tardíamente la crítica literaria se fijó en la franja histórica que copó todo el proceso de independencia. No se creyó necesario incorporar a nuestro sistema literario ese repertorio de discursos, poemas ocasionales, cartas, etcétera, pues no concordaban ni con el sistema de géneros clásicos ni se consideraban dignos de entrar a la exégesis de los críticos. Miliani dice al respecto: “Así se funda nuestra literatura, sobre base endeble. La Independencia política era tarea mayor en urgencias; la emancipación literaria vendría después, con la República”. (1971: 110)

José María Baralt, Fermín Toro y la “Fijación” de la patria

Dos figuras destacan en la tarea de fijar un hito fundacional de la literatura nacional.

El primero de ellos fue Rafael María Baralt, que aunque creador de poemas, su relevancia se sustenta en su condición de figura intelectual, que complejiza el concepto de lo que es un escritor auténticamente venezolano. Cabalgó entre tres nacionalidades: venezolano, español y dominicano. Polemista en sus escritos y en sus gestos. Escribió la primera historia nacional, por encargo del gobierno de Páez, se nacionaliza español, es el primer hispanoamericano en ocupar un sillón en la Real Academia de España.

El otro fue Fermín Toro, promotor del Liceo Venezolano (1842), que abrió el camino para la consolidación en el país de los géneros literarios occidentales, que hasta ese momento habían tenido poca implantación (sobre todo la novela y el cuento), lo que sirvió para crear un público lector muy importante. De igual manera esa publicación introdujo el cuadro de costumbre, que se hizo muy popular. Actuó ese periódico como tribuna del romanticismo venezolano y expuso las prédicas del Socialismo Utópico. En sus páginas publicó Fermín Toro la primera novela venezolana, *Los Mártires* (1842). Toro describe así ese clima cultural: “El sentimiento necesitaba también de pábulo; romances de todo linaje abundaron, y nuestra juventud no fue ya extraña a la contienda de las escuelas clásica y romántica” (citado por Miliani, 1971: 121).

En el intento por sincronizar la historia de la literatura venezolana con el canon historiográfico occidental, se coloca esta época del Liceo Venezolano y de Toro como el nacimiento de nuestro Romanticismo, cuyos inicios fueron de esencia social y contestaria. Se sitúa a Toro en ese movimiento, junto a Juan Vicente González. Este último es un auténtico polígrafo. Sus obras más populares no se ubican precisamente en el espacio de los géneros clásicos. Su *Biografía de José Félix Rivas* y sus *Mesemianas*, no solo se distancian de los referidos géneros, sino que también asumen una metodología poco ortodoxa para abordar la escritura biográfica.

Ese ejercicio de sincronización, que es a la vez un ejercicio de ordenación, lo hace la crítica a partir de una lectura comparativa, que se complejiza cuando leemos las obras de autores que ciertamente pueden ser románticos, pero a los que habría que señalarles sus singularidades, tal es el caso ya citado de Juan Vicente González, cuyo escritura es muy original, al fundir su afecto por lo épico con su mirada mordaz y paródica.

En su trabajo articulativo, nuestra crítica literaria recurre a la historia del pensamiento europeo. En ese sentido, intenta evidenciar la presencia de la Ilustración, del Positivismo y otras corrientes filosóficas que sirvieron de alimento a nuestros literatos y polígrafos. Y también se detiene en el uso ideológico de esas ideas. Por ejemplo, los trabajos críticos de Beatriz González-Stephan (Cfr. 1994, 2011) y Paulette Silva Beauregard (Cfr. 1993) procuran dar cuenta del imaginario de Antonio Guzmán Blanco, con el que pretendió recodificar los símbolos y la historia de Venezuela. En ese proceso de recodificación *Venezuela Heroica* (1881), de Eduardo Blanco, constituye un capítulo estelar. El glamoroso éxito de ese anacronismo genérico -epopeyano fue debido solo a la calidad que pudo presentar esta obra literaria en sí, sino a la orquestación generada en el marco de los

reacomodos que el guzmancismo intentó hacerle al imaginario nacional. La crítica en este caso se ha visto obligada a tender una mirada colateral a la obra y subrayar en ella el grado sumo del ideario guzmancista, con el que quizás se quería contrarrestar el malestar que había creado la historia de Baralt, poco complaciente con la imagen de Bolívar y la mirada irreverente de Juan Vicente González, quien no esconde sus antipatías con algunos héroes de nuestra independencia. La epopeya de Blanco convierte la historia en un espectáculo y “fija la patria” (Cfr. Beatriz González y Carlos Sandoval, 2011).

El trabajo de la institucionalidad literaria de la época se potenció con los elogios de escritores consagrados, como por ejemplo, José Martí, quien no escatimó lisonjas a este texto de Blanco. Y esa lluvia de loas se extendió en el tiempo, hasta el punto de que en 1911, habiendo pasado tantos presidentes por el país, ya consolidada la dictadura de Juan Vicente Gómez, ese reinado de simpatía llegó a su cúspide, con una “coronación” (Cfr. Acevedo, 1911) del escritor por parte de importantes intelectuales de la época. Ese reinado prosiguió, y en plena democracia los currícula incorporaron esta obra a las guías de bachillerato, y aún se usa. Raquel Rivas-Rojas (2011) sostiene que la trayectoria de Eduardo Blanco

Podría ser leída como un paradigma de las operaciones que realizaron los letrados criollos del siglo XIX, en su afán de acumular un capital simbólico rentable en tiempos de escasez e inestabilidades varias (2011:58).

Las antologías y la crítica oblicua

Isava (2016) señala que las antologías son una crítica oblicua, puesto que recogen las obras, las ordenan, las juzgan, incluyendo algunos autores y excluyendo otros. Esa tradición se inició en Venezuela, en 1875, cuando aparece una edición conjunta de Rojas Hermanos Editores en Caracas y Jouby et Roger Editeurs en París, de la *Biblioteca de Escritores Venezolanos Contemporáneos*², compilación de textos de escritores venezolanos, acompañada de noticias biográficas. Su autor fue José María Rojas, Ministro Plenipotenciario de Venezuela en España para esa fecha. Para Omaira Hernández Fernández (2009), a partir de esa obra

... se instaura el canon de obras literarias y de autores que serán considerados desde ese momento literatura en nuestro país (instalación de una memoria), y con ella se justifica y se suprime el largo período de nuestra historia literaria en época de la colonia (instalación de un olvido) (p. 113).

Esa tradición reaparece en 1892, cuando Julio Calcaño publica *Parnaso venezolano*. Este libro se inclina por hacer un trabajo de recopilación más completa y alarga el hito fundacional de la poesía venezolana. La antología se acompaña de una introducción, que puede ser señalada como el primer ensayo explicativo de la poesía nacional. Su autor no es complaciente con los poetas seleccionados. Su objetivo viene bien determinado, desde el inicio del texto introductorio: “... muéveme únicamente el anhelo de facilitar con la compilación de monumentos incontestables el estudio del aparecimiento y progreso de la poesía en Venezuela” (1892: VII). Da a conocer a la única mujer poeta de la colonia, sor María Josefa de los Ángeles, en cuyo soneto encuentra la huella de Santa Teresa. Ubica a nuestros escritores en sus idiolectos estéticos, y detecta en ellos una importante formación, cuando dice que “... en las propias obras de estos varones se ve que estaban versados en las literaturas clásicas latina, española, italiana y francesa.”(XII). Se lamenta de lo tarde que arriba la poesía a Venezuela. “¿En qué momento histórico apareció entre nosotros la poesía...?”, se pregunta. Y se responde: “¡No! La poesía no pudo ni podía aparecer con esplendor ninguno durante el régimen colonial, ni siquiera con el sereno y seguro paso con que apareció en México, en el Perú y la Nueva Granada... Venezuela solo era un país enteramente salvaje “. (VIII).

Calcaño inaugura la crítica a nuestra literatura con una práctica que no desaparecerá de nuestro escenario crítico. Me refiero al juicio sarcástico, hiriente, que más que juzgar descalifica las obras estudiadas. Por ejemplo, de Vicente Salías dice: “aunque ingenioso y fácil, es prosaico y vulgar”; de Juan Bautista de Arriaza, “Algunas de sus octavas rompen el oído con asonancias impropias”. Califica de “ridículos versos” de Alonso Escobar. Ese modo de asumir la crítica no desaparecerá de nuestra literatura.

Esa tradición de las antologías proseguirá, sobre todo con dos géneros: poesía y cuentos.

El ensayo, quizás por los problemas conceptuales de ese género, casi no ha sido antologizado.

El más relevante trabajo de recopilación lo realizó Gabriel Jiménez Emán, quien editó, con el respaldo de la Casa de Bello, seis voluminosos tomos bajo la denominación *El ensayo literario en Venezuela*. El primero se publicó en 1988 y el último, el año

². Aunque Mirla Alcibiades (2007) es partidaria de correr la historiografía literaria de Venezuela unos años antes de la aparición de ese libro y señala algunas publicaciones que tenían las mismas características de la compilación de Rojas. Y sostiene que “esas compilaciones reunidas bajo los enunciados genéricos de Aguinaldos, Flores, Biblioteca y Álbum, cumplieron una función importante al fijar en sus páginas los nombres de los autores y las producciones que, posteriormente, alimentarían las propuestas reunidas por las que, en opinión de Picón Febres, constituirían las primeras avanzadas historiográfica de nuestro país...” (xxvii).

1991. El primer tomo recoge una importante selección de los textos que pudiéramos denominar los fundadores de nuestra literatura y además muestra textos que van hilvanando la historia de nuestra crítica literaria. Julio Calcaño, Gonzalo Picón Febres, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro-Emilio Coll, Pedro César Dominici, Rufino Blanco Fombona, Santiago Key-Ayala, Jesús Semprum, Julio Planchart, ofrecen un paisaje de la creación intelectual de la Venezuela del siglo XIX y de buena parte del siglo XX. No todos esos tomos hablan de la literatura venezolana, pero sí recogen textos que son claves para estudiarla.

Jiménez Emán Subtitula el tomo I de su compilación “El ensayo, para una genealogía de la reflexión”, y ubica lo que considera la ensayística fundacional de la crítica literaria venezolana. Su selección prefiere “autores o temas venezolanos como materia de estudio”. Y en efecto, este tomo nos coloca frente a esa crítica fundadora, en la que coexistió el conservadurismo y la rigidez de Julio Planchart con las prosas de Luis Correa y Jesús Semprum, que “poseen cierto rasgo periodístico que los proveen de frescura”.

Con alcances más limitados, Oscar Rodríguez Ortiz publica en 1983 su *Antología fundamental del ensayo venezolano*. Más que un antólogo, Rodríguez Ortiz se dedicó a conceptualizar nuestro ensayo, perfilándolo en su particularidad, poniendo énfasis en el papel que este texto ha contribuido a aportar elementos caracterizadores de nuestra cultura.

Es imprescindible que nos refiramos a una antología muy original en lo que tiene que ver con el concepto canónico de la literatura. Se trata de *Ensayos y polémicas literarias venezolanas 1830-1969 (2007)* y su autora es Mirla Alcibiades. La presentación de este libro devela un trabajo investigativo de muy alto interés para el conocimiento historiográfico y hasta ontológico de lo que es nuestra literatura nacional.

Los textos que recoge Alcibiades no son ortodoxamente “literarios”, si seguimos el canon occidental. Nos propone la autora una lectura inédita de nuestra literatura. Cuando hablamos de lo “ontológico”, queremos destacar que esa visión percibe un nuevo ser a estudiar, al dar cuenta de un conjunto de textos que no son ni cuentos ni novelas ni poemas; se puede decir que son, más bien, “creaturas” textuales escritas en el fragor de la Venezuela que va desde 1830, el año en que nos desprendimos de la Gran Colombia y pasamos a llamarnos Venezuela, hasta 1869, un año antes de que asumiera Guzmán Blanco el poder para luego imponer una política literaria estatal, con la que la institución literaria venezolana cambió radicalmente. El mismo título del libro no recoge la vasta pluralidad de las obras que se compilan, puesto que no es solo ensayos o polémicas lo que leemos. Textos como prólogos, necrológicas, biografías, publicidad, entre los más destacan, nos ponen ante una compleja madeja de discursos, que da cuenta del hacer cultural de ese tiempo en nuestro país. Incluso, la categoría genérica de ensayo casi no se deja atrapar por la ortodoxia del canon.

Pero la presentación de Alcibiades, además de reflejar una prolija erudición, se alimenta es una interesante hipótesis sobre la historiografía de la literatura venezolana. Reconoce la impronta de los ensayistas de finales del siglo XIX (Picón Febres, Gil Fortoul, Calcaño, Díaz Rodríguez, Coll, Dominici, etc.). Habla de su “innegable factura literaria”, de la “alta madurez estética” y de “su resolución escrita”, no obstante advierte:

Pero el inocultable peso que han adquirido esos nombres en la historia literaria venezolana, ha tenido un efecto negativo en lo que se refiere a la génesis de ese proceso de consolidación. Vale decir, la rutilante presencia de esos nombres han contribuido a anular, casi hasta llevar a la desaparición, los de que aquellos que están en los albores del género en Venezuela (2007: xxxix).

Por último, en relación al texto de Alcibiades, quiero destacar su trabajo de contextualización histórica, que nos permite seguir la pista del lector venezolano. Es muy valioso su aporte de cómo se creó el gusto por la novela, del afán de los incipientes empresarios de la cultura por incentivar hábitos por nuevos géneros, para vender los nuevos productos culturales. Llama también la atención una paradoja: la preeminencia por mucho tiempo del teatro como preferencia literaria, durante la esa época, y la poca atención que le ha venido prestando la crítica literaria.

A continuación esbozamos un intento de cronología de las antologías de la poesía venezolana³:

1875. José María Rojas. Biblioteca de Escritores Venezolanos Contemporáneos

1892. Julio Calcaño. Parnaso venezolano.

1906. Cayetano Bethencourt Apolinaris. Parnaso venezolano. Prólogo de Pedro Arismendi Brito.

1926. Mario Briceño-Iragorry. Lecturas venezolanas.

1940. Otto D’Sola. Antología de la moderna poesía venezolana. Prólogo de Mariano Picón Salas.

1942. J.A. Cova. Máximo y menores poetas venezolanos. Selección y notas de J.A. Cova. Prólogo de J. Natalio González.

³. Para su ordenamiento fueron valiosos los libros *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana (1958-1983)*, de Elena Vera, *Contribución a una bibliografía general de la poesía venezolana en el siglo XX*, de Oscar Sambrano Urdaneta y *Aproximación al canon de la poesía venezolana*, de la editorial Equinoccio, que coordinó Joaquín Marta Sosa.

1946. Luis León. Poetas parnasianos y modernistas.
1950. La generación poética de 1918. Prólogo y notas de Neptalí Noguera Mora.
1950. VV.AA. Antología del Caribe. El Mar Caribe cantado por nuestros grandes poetas.
1954. René Durand. Algunos poetas venezolanos. Prólogo de Mariano Picón Salas.
1958. Francisco Garfias Gines de Albareda. Antología de la poesía hispanoamericana. Venezuela. Vol. 1. Madrid.
1958. Ginés Albareda y Francisco Garfias. Antología de la poesía hispanoamericana. Venezuela. Madrid: Biblioteca Nueva.
1958. Guillermo Sucre. Las mejores poesías venezolanas. Lima: Primer Festival del Libro Popular Venezolano.
1959. José Ramón Medina. La nueva poesía venezolana. Caracas: Asociación de Escritores Venezolanos.
1962. El soneto en Venezuela. Caracas, Gráficas Sites, 1962. Selección y prólogo de Pedro Pablo Paredes.
1964. Pedro Pablo Barnola. Las cien mejores poesías líricas venezolanas.
1966. José Ramón Medina. Antología venezolana. Madrid: Gredos.
1966. José Antonio Escalona Escalona. Antología general de la poesía venezolana.
1966. José Ramón Medina. Poesía de Venezuela. Románticos y modernistas.
1973. Instituto Nacional de Capacitación Educativa. Antología de poesías venezolanas. Ediciones culturales Ince, N° 17.
- Eddy Rafael Pérez. Antología dispersa de la poesía venezolana. Bogotá.
1981. Pedro Pablo Paredes. Antología de la poesía venezolana contemporánea.
1981. José Antonio Escalona Escalona. Antología actual de la poesía venezolana (1950-1980).
1983. Juan Liscano. Poesía venezolana contemporánea, una selección.
1986. Javier Lasarte. Poesía venezolana (Antología). Caracas: Círculo de Lectores, 1986.
1988. Douglas Palma. Antología de la poesía venezolana.
1989. Alejandro Salas. Antología comentada de la poesía venezolana.
1991. Javier Lasarte. Cuarenta poetas se balancean. Caracas: Fundarte.
1992. VV.AA. Siete poemas fundamentales. Caracas: Monte Ávila Editores.
1994. Lubio Cardozo. Antología de la poesía venezolana escrita en la guerra de la independencia
1995. Julio Miranda. Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994).
1995. Jesús Salazar. Antología de la poesía amorosa venezolana. Caracas: Editorial Espada Rota.
1997. Rafael Arráiz Lucca. Antología de la poesía venezolana (2 tomos).
1998. Rafael Arráiz Lucca. Veinte poetas del siglo xx.
2001. Julio Miranda. Antología histórica de la poesía venezolana del siglo xx (1907- 1996
2001. Rafael Arráiz Lucca. Diez poetas venezolanos del siglo xix.
2001. José Antonio Escalona Escalona. Nueva antología de poetas venezolanos (nacidos entre 1930 y 1960)
2003. Joaquín Marta Sosa. Navegación de tres siglos. Antología básica de la poesía venezolana (182 / 2002).
2004. Eugenio Montejo. Poesía contemporánea de Venezuela. Seul: Embajada de Venezuela en Corea.
2005. Rafael Arráiz Lucca. Poesía venezolana: Antología esencial. Madrid: Visor, 2005.
2005. Círculo de Escritores de Venezuela. Antología poética. Caracas.
2007. VV.AA. Amanecieron de bala. Panorama actual de la joven poesía venezolana. Antología.
2008. Gina Saraceni. En-obra. Antología de la poesía venezolana 1983-2008.
2008. Gustavo Guerrero. Conversación con la intemperie (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores), que incluye textos del Eugenio Montejo y José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasí, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas y Guillermo Sucre.
2009. Poesía de Rosario / Ediciones Juglaría. Poesía Latino Americana. Argentina- Venezuela
2010. Arturo Gutiérrez Plaza. Las palabras necesarias, Muestra antológica de la poesía venezolana del siglo XX.
2013. Joaquín Marta Sosa. Navegación en tres siglos: antología Básica de la Poesía Venezolana 1826-2013.
2016. Giordana García Sojo y Luis Lacave. Como una brasa que sigue encendida. Antología de la poesía venezolana.
2016. David Malavé Bongiorno y Artemis Nader. Sobre *Cantos de fortaleza*. *Antología de poetas venezolanas*.

2019. Miguel Gomes , Gina Saraceni Antonio López Ortega. *Rasgos Comunes. Antología de poesía venezolana del siglo XX.*

2019. Kira Kariakin y Eleonora Requena. El Puente es la palabra (Antología poética de la diáspora)

Respecto a las antologías de poesía, ese trabajo de “crítica oblicua” (Isava) se focaliza esencialmente alrededor de Caracas, Valencia, Barquisimeto, Maracaibo y Mérida, las mismas ciudades que Zambrano señala como foco constelador de la crítica del siglo XIX.

Pudiéramos señalar que la primera antología con rigor crítico la realiza Otto D’Sola. *Su Antología de la moderna poesía venezolana* fue acompañada con el ensayo de Mariano Picón Salas, “Paseo por nuestra poesía (de 1880-1940)”. Se unieron allí el ojo escrutador del ensayista y la sensibilidad de un poeta para ofrecer un espectro medianamente convincente del universo de los poetas venezolanos. Ya con más admiración por los poetas que con el gusto por la diatriba o por el panegírico, que empañaron la visión de los antólogos del siglo XIX.

Junto a esas antologías, se cuentan otras que se configuran desde diversas razones: unas se estructuran bajo criterios geográficos; son registros de poetas de los estados o de las principales ciudades del país. Otras veces se organizan a partir de temas patrióticos o de asuntos vinculados al mar, a la montaña, al amor, etc.

A continuación también esbozamos un intento de cronología de las antologías del cuento venezolano⁴:

1875. J.M. *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*. Caracas-París: Rojas Hermanos Editores y Jouby et Roger.

1923. V. De Pedro. *Los mejores cuentos venezolanos*. Barcelona (España): Cervantes.

1934. VV. AA. *El cuento venezolano*. Caracas: Editorial Élite / Asociación de Escritores de Venezuela.

1940. Julián Padrón y Arturo Uslar Pietri, A. (1940). *Antología del cuento moderno venezolano*. 2 tomos. Prólogo “Esquema de la evolución del cuento venezolano”, por A. Uslar Pietri. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

1945. Julián Padrón. *Cuentistas modernos*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

1953. J.B. Sosa Michelena. *Cuentistas venezolanos*. Ciudad Trujillo. República Dominicana.

1955. Guillermo Meneses. *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación.

1958. C. Dorante. *Los mejores cuentos venezolanos*. Caracas: Biblioteca Básica de Cultura Venezolana.

1962. José Ramón Medina. *Antología venezolana: prosa*. Madrid: Gredos.

1965. Mariano Picón Salas. *Dos siglos de prosa venezolana*. Madrid-Caracas: Mediterráneo.

1967. Congrains Martin. *Antología del cuento venezolano clásico y moderno*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural.

1967. VV.AA . *Ficción 67*. Prólogo de P. Beroes.

1968). VV.AA . *Narración 68*. Mérida (Venezuela): Euroamérica.

1968. Edmundo Aray. *Aquí Venezuela cuenta*. Prólogo “La lucha con lo real”, por Ángel Rama. Montevideo: ARCA.

1970. Navarro, A. *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Monte Ávila, Caracas.

1971. Rafael Di Prisco. *Narrativa venezolana contemporánea*. Madrid: Alianza.

1973). VV.AA. El cuento venezolano en *El Nacional*. Premios del Concurso

1974). VV.AA. *Más cuentos venezolanos*. Caracas: Instituto Nacional de

1974. Humberto Mata. *Distracciones. Antología del relato venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.

1975. Rafael Ramón Castellanos. *Cuentos venezolanos (antología de la narrativa venezolana)*. Instituto Colombiano de la Cultura.

1977. José Fabbiani Ruiz. *Antología personal del cuento venezolano (1933-1968)*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

1978. R. Castellanos. *Cuentos venezolanos (I, II, III, IV, V)*. Caracas: Publicaciones Españolas.

1981. Guillermo Meneses. *El cuento venezolano 1900-1940*. Buenos Aires: Editorial

1985. José Balza. *El cuento venezolano*. Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela.

1985. E. Galindo, E. y L.M. Guevara. *Nuevos narradores de Venezuela*. Caracas: Instituto Nacional de Cooperación Educativa (INCE).

1989. Gabriel Jiménez Emán. *Relatos venezolanos del siglo XX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

⁴. Para su ordenamiento fueron valiosos los libros *Relatos venezolanos del siglo XX (1958-1983)*, de Gabriel Jiménez Emán y *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Carlo Sandoval.

- 1992 Luis Barrera Linares. *Memoria cuento. 30 años de narrativa venezolana (1960- 1990)*. Caracas: Contexto Audiovisual 3 / Pomaire.
1992. VV. AA. *Narradores de El Nacional (1946-1992)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
1992. VV.AA. *Venezuelan Short Stories /Cuentos venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- 1994 Luis Barrera Linares. *Recuento. Antología del relato breve venezolano (1960-1990)*.
1995. Z. Aponte y José Balza (comps.), “Literatura venezolana hoy”, en *Studi di Letteratura Hispano-Americana*, 26, Bulzoni Editore, Roma.
1994. María Pilar. *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Panapo.
1995. Judith Gerendas y José Balza. *Narrativa venezolana attuale*. Roma: Bulzoni.
1997. *Pedro Díaz Seijas. Aproximación a la literatura venezolana actual. Breve muestrario antológico de la narrativa y la poesía más recientes*. Caracas: *Con Textos / Pen Club Venezuela*.
1998. Julio Miranda. *El gesto de narrar (antología del nuevo cuento venezolano)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
2000. Carlos Sandoval. *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
2003. *Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres. El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: *Fundación Polar / Angria*.
2004. Luz Marina Rivas. *Las mujeres toman la palabra. Antología de narradoras venezolanas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
2004. L.A. Chirivella. *Antología de la juventud urbana*. Caracas: Fundarte.
2004. Violeta Rojo. *La minificción en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
2005. VV.AA. *Cuentos que hicieron historia. Ganadores del Concurso Anual*
2005. M. *Viso Rodríguez. El cuento breve en Venezuela. Antología (1970-2004)*. Caracas: *Actum*.
2006. Antonio López Ortega. *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano*. Caracas
2006. J. Gómez Jiménez. *Próximos. Antología de la nueva narrativa venezolana*. Beijing: Embajada de la República Bolivariana de Venezuela.
2006. Ana Teresa Torres. *De la urbe para el orbe. Nueva narrativa urbana*. Prólogo “Nueva narrativa venezolana: de la urbe para el orbe”, por L. Barrera Linares. Caracas: Alfadil.
2007. *Rubi Guerra. 21 del XXI. Antología del cuento venezolano del siglo XXI* Caracas Ediciones B.
2009. *Carolina Álvarez y Elisa Maggi 46 cuentos, un país*.
2009. *Violeta Rojo. Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana*.
2009. *F. Santaella. Cuentos sin palabrotas. Antología de cuentos venezolanos*. Caracas: *Alfaguara*.
2010. Antonio López Ortega., Carlos Pacheco y Miguel Gomes. *La vasta brevedad. Antología del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: *Alfaguara*.
2010. Gabriel Jiménez Emán. *En micro (antología del microrrelato venezolano)*. Caracas
2013. *Carlos Sandoval. De que va el cuento. Antología del relato venezolano*
2014. Milagros Mata Gil. *Antología personal del cuento venezolano*
2017. Laura Antillano. *Leer a la orilla del cielo. Antología del cuento venezolano para niños*
2017. Miguel Marcotrigiano. *Nuestros más cercanos parientes. Breve Antología del cuento venezolano*. Kalathos Ediciones.

En el trabajo antológico venezolano se puede observar cómo se ha ido configurando nuestro canon literario. Antonio López Ortega (2019) habla del cuento y de la poesía como los “dos géneros rectores” de nuestra literatura. A partir de esas rectorías, puede visualizarse cómo la institución literaria rubrica la ecología de esa literatura. En el trabajo de antologizar, la poesía se percibe más dinámica. Y se observa que ella, en la última década, tiene mucha actividad en el llamado espacio “diaspórico”. Las antologías que se han publicado de 2013 al 2019, todas se han editado en exterior, en especial en España, excepto la de Giordana García Sojo y Luis Lacave, editada por una editorial del estado. Muchas de ellas no obedecen al deseo de ofrecer un panorama histórico de nuestra poesía, se basan en autores muy puntuales y en asuntos también muy puntuales. Es el caso de la que prepararon Kira Kariakin y Eleonora Requena, que surge de una especie de “cadáver exquisito”, según explican las autoras. Se trata, esencialmente, de vehiculizar en la poesía la sensación de ser una diaspórica, apuntando directamente hacia el

clima político que vive el país. David Malavé Bongiorno y Artemis Nader optan por la poesía femenina. Tres de esas antologías se orientan hacia una visión panorámica: la de Sosa, inaugura la muestra entre tres siglos. Igual signo panorámico observamos en el trabajo de selección de Malavé y Nader, con un canon no muy distinto al que prevalece en los años finales del pasado siglo. La más ambiciosa de estas antologías es la que prepararon Miguel Gomes, Gina Saraceni y Antonio López Ortega, que se presenta bajo el sello de unas de las editoriales más prestigiosas del mundo hispánico, Pre-Texto, con mil doscientas páginas y 87 autores. En su presentación pública en el Instituto Cervantes, López Ortega (2019) explica las partes constitutivas de la antología:

... la primera tiene que ver con la cartografía de sujetos y cuerpos; la segunda, con los espacios y paisajes de la nación; la tercera, con la construcción de realidades alternas; y la cuarta, con los desplazamientos culturales. Fueron como líneas orientadoras para ordenar la vasta creación poética del siglo. En todo ejercicio antológico, es bueno recordarlo, siempre son menos los que entran y más los que quedan por fuera...

El trabajo de la “crítica oblicua” (Isava) que observamos en esta antología se asoma una reconfiguración del canon poético venezolano. El mismo presentador reconoce esa especie de cima, donde ya no están todos los poetas considerados por la anterior crítica como epigonales. “Ninguna antología se salva de omisiones, pero en la nuestra yo destacaría más bien los redescubrimientos y las revalorizaciones”, destaca López. Habría que analizar cuáles son esas “revalorizaciones”, y discutir bajo qué óptica poética se explican. Por lo pronto solo tenemos los nombres de esa nueva cumbre que propone la antología. Acudiendo a la metáfora del árbol y del bosque, dice López: “En el compendio, el lector podrá reconocer **a los grandes poetas del siglo: Ramos Sucre, Gerbasi, Sánchez Peláez, Cadenas, Sucre, Montejo, Pantin, Barreto, que son los árboles altos del bosque**, pero yo diría que lo más importante es el bosque”. (Subrayado nuestro). Tienen todo el derecho a pensar su canon los antólogos. La crítica y los propios poetas verán si lo aceptan o lo discuten.

Llama la atención cómo en el trabajo antologizador de la cuentística nacional, se ha venido perdiendo el sentido integrador. Valoro en las antologías de Padrón, Meneses, Uslar, Balza, Miranda, Álvarez, Jiménez Emán, y Barrera un afán por ofrecer una historia del cuento venezolano, escogiendo las obras por las singularidades que cada autor tiene en el espectro de nuestra literatura. Por ejemplo, se aprecia el que un cuento como “Marcucho, el modelo”, de Leoncio Martínez, aparezca en esas antologías, porque, a pesar de que el autor no fue un escritor de cuentos, su texto es un aporte en la construcción del sistema cuentístico de nuestro país, por su manera de describir, por su uso de la ironía, que se entrelaza con el cinismo. En la obra de los antólogos nombrados, todos podemos reconstruir la historia de nuestro cuento. No sabemos si conviene que esa perspectiva haya desaparecido. Pero no por eso desconocemos el trabajo analítico que los otros antólogos realizan a partir de corpus muy particulares. Por ejemplo, Milagros Mata Gil explora el espacio on line, y construye su selección de los cuentos que ha venido publicando el sitio web Ficción Breve Venezolana. Esta antología resulta interesante, pues nos ofrece un panorama más vívido de nuestros cuentistas contemporáneos. Las antologías de Rubi Guerra, Carlos Sandoval, y Antonio López Ortega apuntan al presentismo. Obvian los cuentistas que preceden a las generaciones tradicionales.

Los periódicos y las revistas

Los periódicos y las revistas venezolanas sirvieron de vehículo fundamental para que circulara la literatura en sus expresiones creativas e interpretativas. Se anota como hito relevante a El Mercurio, periódico de 1811. Como ya dijimos, en esta época lo común eran los polígrafos; la literatura en su sentido canónico era muy escasa. Uslar Pietri habla de una “literatura de defensa o de ataque de los intereses de la plaza pública. Es literatura que no se conforma con ser literatura, que quiere influir en lo político y obrar sobre lo social. Es literatura reformista” (citado por Miliani, 1971). Y lo será así durante buena parte del siglo XIX. “Así se funda nuestra literatura, sobre base endeble. La Independencia política era tarea mayor en urgencias; la emancipación literaria vendría después, con la República”, señala Miliani. También es digno de anotar, el intento de Andrés Bello y Francisco Isnardi de fundar el periódico El Lucero, que se quedó en boceto- se imprimió solo el prospecto, sobre el cual Pedro Grases hace un interesante trabajo filológico. Podríamos señalar también las iniciativas de José Luis Ramos, con su revista La Oliva (1836).

La antología de Calcaño pudo publicarse gracias a una gran empresa cultural que sentó las primeras bases de la modernidad literaria venezolana. Nos referimos a la imprenta de Manuel María Echezuría, desde donde se editaría la revista El Cojo Ilustrado, dirigida por J.M. Herrera, la cual se constituyó en una verdadera vanguardia de la cultura venezolana, que logró, desde 1892 hasta 1915, sobreviviendo a cinco presidentes, ser el espacio de cultivo por excelencia de la emergente literatura nacional, que circuló acompañada de textos de autores muy conocidos en Europa y el resto de Latinoamérica. Esta revista propició concursos literarios, cuyos textos participantes constituyeron luego la segunda antología de la poesía venezolana, luego de

la de Calcaño. Allí también en los números 71, 72 y 73, de los años 1894 y 1895, se publicó el primer estudio de la poesía venezolana, escrito por Pedro Arismendi Brito, denominado “La poesía lírica en Venezuela”, que hace énfasis en los poetas contemporáneos al autor. Aquí el tono sarcástico de Calcaño es cambiado hacia una actitud más bien celebrativa.

El Cojo Ilustrado fue la primera ventana de Venezuela hacia fuera, pues por su sistema de suscripciones logró ir más allá de nuestras fronteras. Pero también fue una ventana por la que entraron las corrientes literarias que imperaban en el exterior y que se recogieron aquí unas veces con entusiasmo, otras veces con mucha crítica, tales como el Modernismo o el Realismo. Se escenificaron enfrentamientos de escritores católicos con los partidarios del positivismo, que se había introducido bajo los auspicios de Antonio Guzmán Blanco, y por iniciativa de los profesores universitarios Rafael Villavicencio y Adolfo Ernst. El texto de Arismendi Brito formará parte del primer libro de crítica cultural en Venezuela, bajo el sello editorial de esta editorial. Nos referimos al *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes*, editado en 1895 (Reed. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1974). Dicho libro se alimenta de las páginas de El Cojo Ilustrado y sistematiza los primeros ensayos sobre el teatro, la narrativa y el ensayo en Venezuela, además de otros asuntos referidos a la sociología, la política y otros temas.

La existencia de El Cojo Ilustrado, que circuló en los siglos XIX y XX, contribuyó enormemente a la consolidación del trabajo sistematizador de la crítica literaria. El trabajo recopilatorio nombrado anteriormente, es un hito para ordenar el trabajo crítico del siglo XIX. En ese marco, Ángel Gustavo Infante (2002) apunta que

El último cuarto del siglo XIX trae consigo la buena intención de sistematizar la literatura. Tras esta suerte de eufemismo técnico varios autores intentan aplacar el desorden de las letras nacionales, sin embargo la importante tarea repartida entre los hermanos Rojas y los Calcaño, Felipe Tejera, José Gil Fortoul las firmas que autorizan el *Primer libro venezolano de literatura, de ciencias y bellas artes*, deja un buen número de observaciones sobre las composiciones locales extraviadas en el océano hemerográfico (119).

Pero El Cojo Ilustrado continúa y fortalece sus aportes aún más en el siglo XX. Podemos detenernos en una iniciativa de esta revista sobre la que Gustavo Luis Carrera llama la atención, y que él califica “el primer aporte abarcante, de seria y responsable ambición caracterizadora y de sutil mirada conceptual” (1984:107) realizado a la literatura venezolana. Se trata de la respuesta que José Gil Fortoul dio a un conjunto de interrogantes hechas por un concurso literario convocado en el año 1903, donde El Cojo Ilustrado hacía a los escritores las siguientes preguntas, que fijan una orientadora agenda para la investigación de la literatura venezolana:

- 1°. ¿Cuáles escritores extranjeros han influido principalmente en el movimiento literario de Venezuela en la última década?; 2°. ¿Ha sido beneficiosa esa influencia? y en caso contrario, ¿qué movimiento habría sido más conveniente para las letras patrias?;
- 3°. ¿En qué concepto se tiene a la literatura venezolana respecto a la literatura de los países de hispanoamericana? ¿Y qué desenvolvimiento probable tendrá en los diez años venideros? (Citado por Carrera, 1984:108).

Tal vez más que seguir las respuestas de Gil Fortoul, habría que interrogar a esas preguntas. Sus redactores parecen asomar un método y una agenda de asuntos que se asoman como caminos para fijar hitos que ayuden a preparar nuestro sistema literario. En resumen, se propone una “búsqueda definidora de la literatura venezolana”.

Dicha agenda ha persistido y aún persiste en el programa hermenéutico que la crítica hace de nuestra literatura. Será adoptada tanto por la crítica realizada por iniciativas personales de los críticos como por las instituciones culturales, especialmente las universitarias.

Al mismo tiempo que se editaba El Cojo Ilustrado, de 1894 a 1895, los jóvenes escritores venezolanos que abrazaron al Modernismo, crearon la revista *Cosmópolis*. Sus doce números marcaron una senda novedosa en la crítica literaria nacional a finales del siglo XIX. En ella intervinieron Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll, Luis Urbaneja Achelpohl y Andrés Mata. Según Nelson Osorio (1985) “... fue claramente una revista programática y grupal. Su afiliación al modernismo fue abierta y explícita, y a través de sus páginas se registra una galería de autores (...) que son un recuento de las preferencias artísticas y literarias de los modernistas” (38). Esta revista es la primera revista especializada en literatura en Venezuela, la impulsa un grupo de jóvenes literatos que evidencia una amplia relación con las literaturas europeas y latinoamericanas. Domingo Miliani sostiene que con el Modernismo y la revista *Cosmópolis*, la literatura entra en un proceso de profesionalización, al “... hacer respetar el oficio intelectual (...) se procura ir al hallazgo de un lenguaje menos gastado en la requisitoria de la prensa política” (1971). Pero lamenta Miliani papel ideológico que esos grupos protagonizaron frente al régimen dictatorial gomecista. Al respecto, dice:

Las generaciones positivista y modernista, maridadas en publicaciones como El Cojo Ilustrado, *Comópolis*, y en seguida, *Cultura Venezolana*, empiezan a mellarse en su prestigio cuando la dictadura de Juan Vicente Gómez las convierte en una promoción de funcionarios públicos, débil ante los atentados contra dignidad humana, cómplice y silenciosa o, al menos indiferente, respecto a

la inmolación de unas juventudes encrespadas (1971: 120).

Luego de desaparecer *El Cojo Ilustrado*, en 1918 se edita la revista *Cultura Venezolana*, dirigida inicialmente por José Antonio Tagliaferro y posteriormente, cuando este muere en 1932, la dirige J.M. Núñez Ponte hasta 1934, cuando desaparece. Nunca alcanzó la calidad ni textual ni gráfica de *El Cojo Ilustrado*, pero sí sirvió para que críticos como Jesús Semprum, Lisandro Alvarado y Leopoldo Landaeta continuaran su labor de críticos literarios, reseñando libros de autores venezolanos y extranjeros.

Entre 1948 y 1950 se edita la revista *Contrapunto*, otro hito de mucha relevancia en lo que hemos llamado la formación de la literatura venezolana. Sus fundadores fueron: Andrés Mariño Palacio, Héctor Mujica, Antonio Márquez Salas, Antonia Palacios, Luz Machado y Rafael Pineda. Históricamente se sitúa en un período muy conflictivo para la política venezolana. Se produce un golpe de estado contra el primer presidente electo por voto directo y universal, Rómulo Gallegos, y se perfila un régimen dictatorial, que agudizará su represión luego del magnicidio perpetrado contra Carlos Delgado Chalbaud. Raquel Rivas (2010) señala sobre *Contrapunto*:

Si bien su actividad no dialoga de modo estricto con el período abiertamente dictatorial, su aparición en el campo cultural venezolano significó un punto de inflexión importante, por el cambio que sus integrantes proponen y la renovación que exigen para la institución literaria... (23).

Contrapunto dio cabida a una generación de escritores que luego destacaron en diversas áreas de la literatura y de la investigación social, tales como Ida Gramcko, Oscar Guaramato, Ramón Díaz Sánchez, José Luis Salcedo Bastardo, Miguel Acosta Saignes, Mariano Picón Salas, Juan Liscano, Gustavo Díaz Solís.

Las revistas literarias han sido muy importantes para el trabajo fundacional y consolidativo de la literatura venezolana. De allí que la crítica se haya dedicado a historiarla, para ubicarla en el marco histórico e ideológico de la cultura nacional.

La figura del editor es un capítulo clave para trazar esos hitos que han ido configurando la formación de nuestra literatura nacional. Sobre esa trayectoria de los editores, dice Domingo Miliani:

Nunca ha faltado en Venezuela un editor capaz de poner freno a los sueños de los intelectuales para convertirlos en empresa durable, y canalizarlos en obra. En la independencia, Domingo Navas Spínola. En los tiempos modernistas, José María Herrera Irigoyen. En los años inmediatos al 28, Leopoldo Landaeta (que escribió con el seudónimo de Luis León y se identificó plenamente con los postulados de Válvula), quien emparejado al “viejo Tagliaferro”, abrió a los vanguardistas la posibilidad de incorporarse a las páginas de *Cultura Venezolana*. En los años de la transición post-gomecista, sería Raúl Carrasquel y Valverde, alma de *Elite*. Las otras revistas serían *El Ingenioso Hidalgo* y *La Gaceta de América* (1971: 130)

Para reforzar esa tradición de los editores, en los años del postgomecismo los periódicos emergentes abren sus páginas para mostrar y arrojar luces sobre la literatura, en especial de la literatura venezolana. Destacan en los años de las décadas 40 y del 50 *El Nacional*, *La República* y *El Universal*.

El Nacional, lo fundaron los escritores Miguel Otero Silva y Antonio Arráiz, figuras emblemáticas de la Generación del 28. De inmediato se creó el *Papel Literario* y contó en sus inicios con una confluencia de escritores que expresaba a varias generaciones: Rómulo Gallegos, José Rafael Pocattera, Pedro Emilio Coll, Andrés Eloy Blanco, Jacinto Fombona Pachano, Alejandro García Maldonado, Carlos Augusto León, Guillermo Meneses, Gustavo Díaz Solís, Otto de Sola, Alirio Ugarte Pelayo, Aquiles Nazoa, y otros más. Esa publicación se constituyó en un espacio para la crítica literaria. Por ella han circulado polémicas, entrevistas, reseñas que conforman un universo valioso para la articulación de la literatura contemporánea en Venezuela.

Luego de la caída la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, entre 1962 y 1964, el periódico *La República*, muy cercano al partido que gobernaba en ese momento (*Acción Democrática*), publica en sus páginas “*Letras y artes*”, sección dirigida por Guillermo Sucre, Luis García Morales y Martín Cerda, con el propósito muy evidente de enfrentar la línea literaria que impulsaba *El Nacional*. El equipo se integró inicialmente con los escritores Elisa Lerner, Juan Sánchez Peláez (quienes escribían con frecuencia las reseñas literarias de los autores venezolanos), César Dávila Andrade, Manuel Quintana Castillo y Pierre de Place. Algunos escritores nacionales, como Antonio Arráiz y Enrique Arvelo Larriva, pero hubo valoraciones muy negativas contra autores que ocupaban ya lugares estelares en la literatura nacional, como Miguel Otero Silva, Uslar Pietri y Guillermo Meneses, en quienes deploraban su tendencia al realismo.

Guillermo Sucre luego de la desaparición de ese espacio, acompañaría a Juan Liscano en la revista *Zona Franca*, otra empresa literaria, que tenía también la intención de enfrentar a los escritores que se habían plegado a las luchas subversivas y a la

naciente Revolución Cubana.

Leyendo ambos papeles literarios y la referida revista, el estudioso de la literatura nacional puede avistar el panorama de la crítica literaria venezolana, incluso con sus aditamentos ideológicos. Desde El Nacional, se propugnaba una literatura con tendencia hacia lo nacional, con relaciones externas, pero cuidándose siempre de promover la literatura venezolana, en especial a la nueva literatura. La sección literaria del diario La República hizo suya el concepto textualista, más cercano a la literatura exterior. Eran partidarios de que la literatura nacional tenía demasiado trecho que recorrer y necesitaba el impulso de los escritores que hacían furor sobre en Europa (París, sobre todo).

Pero además de dejar constancia de ese papel de difusor de la literatura nacional de las revistas, la crítica literaria ha tenido que ocuparse de algunas de ellas cuya orientación es más ontológica que difusora. Nos referimos a publicaciones que procuran fundar conceptos y programas literarios, sobre todo al amparo de las llamadas vanguardias literarias. Tales son los casos de las revistas Cosmópolis (1894), La Alborada (1909), Cultura Venezolana (1918-1932), válvula (1928), Viernes (1936), Contrapunto (1946), Cantaclaro (1950), Sardo (1958), El Techo de la Ballena, Trópico Uno (1964). Por estas publicaciones no solo circularon los textos literarios de las generaciones literarias de esas épocas. En ellas se hicieron patentes diversos ideótipos estéticos, explicitados en los manifiestos que cada una de esas revistas publicó. La crítica ha dejado un importante balance que recoge esos pasajes de nuestra literatura. Y podemos destacar el trabajo de Juan Carlos Santaella, *Manifiestos literarios venezolanos* (1992), que historiza y describe las singularidades de los grupos de escritores que fundaron esas revistas y de Ernesto Pineda Díaz se publicó en el 2014 *Grupos literarios venezolanos del siglo XX (Ensayo de reconocimiento)*.

Junto a la investigación de Santaella, encontramos trabajos monográficos dedicados a algunos de esos grupos y revistas, como la *Bibliografía de Cultura Venezolana* (1977), de Carlos Miguel Lollet, la edición facsimilar, en 2011, de la revista válvula, acompañada de un estudio de Roger Vilain y Diego Ajmad, con el apoyo de la Universidad de los Andes; o *Significación de la revista Contrapunto (1948-1950)*, de Luis Bruzual, editada por la casa Bello, en 1988. Es muy valiosa la *Antología de El Techo de la Ballena*, preparada y presentada por Ángel Rama, que editara la editorial Fundarte en 1987. Anotamos también aquí el artículo “Cosmópolis (1894-1895): notas para un estudio de la narrativa modernista en Venezuela”, de Paulette Silva Beauregard, publicado en la revista Argos, de la Universidad Simón Bolívar (1988) el de Lyll Barcelon, y *Índice de la revista “La Alborada”* editado por la Universidad Católica Andrés Bello. (1975), Y más recientemente las compilaciones que preparan dos actores de ese grupo, como lo fueron Juan Calzadilla (*El Techo de la Ballena. 1961-1969* (2008) y Edmundo Aray (*Nueva Antología de El Techo de la Ballena* (2014), donde resulta el ensayo de Héctor Brioso que arroja interesantes luces sobre la compleja relación de la política, la estética y la literatura en ese destacado grupo literario venezolano. Sumamos también el libro *Sardo en la memoria* (2015), coordinado por Edmundo Aray y bajo la responsabilidad editorial de Gonzalo Fraguí.

También tuvo relevancia la revista *Crítica contemporánea* (1960-1965). Un actor de esa empresa intelectual, Gustavo Luis Carrera, llama la atención sobre el silencio de la crítica literaria respecto a esa publicación y de su grupo. En este sentido, expresa:

Para algunos de quienes participamos en aquella empresa de juventud, aún nos resultan incomprensibles tanto los odios entonces generados como el posterior silencio que han caído sobre esta Revista. Silencio que aún continúa, hasta el punto de que en la actualidad hay quienes editan listas, antologías, referencias de revistas venezolanas de aquellos años y siempre, sistemáticamente, omiten a Crítica Contemporánea. Como si no hubiera existido. “No puede ser, sería demasiado hermoso, que todavía siga inspirando tanta aversión». Las palabras de Nuño no requieren comentarios. (2019: 15)

La historiografía de la literatura venezolana

El sumario del primer libro historiográfico de la literatura venezolana, como lo es *La literatura venezolana en el siglo XIX* (1906), del también autor literario Gonzalo Picón Febres, se alimenta de la citada agenda propuesta por El Cojo Ilustrado en el año 1903 para organizar la literatura de nuestro siglo XIX.

Picón Febres no esconde la impronta del positivismo en su mirada de la literatura venezolana. Por ello su principal método es la historia “con rigurosa actitud”. Las obras literarias son datos que procuran evidenciar cómo ellas encarnan en ideario nacional. Por ello sus primeros capítulos indagan sobre el trabajo de los polígrafos venezolanos, de los que toma su componente ideológico para luego adentrarse a la especificidad de los textos ubicados en el universo de los géneros clásicos (novelas, cuentos, poemas). El segundo capítulo es una metacrítica, que replica el trabajo interpretativo de algunos críticos que le preceden, por ejemplo José María Rojas, Felipe Tejera o Julio Calcaño. Lo hace sobre todo cuando quiere defender el trabajo de algunos escritores que parecen ser muy queridos para él, tales como Cecilio Acosta o Jacinto Gutiérrez Coll. De igual modo, se destaca el papel positivo o negativo de los autores pioneros, tantos nacionales como internacionales. Por ejemplo, deplora la impronta que Zorrilla tuvo en los poetas Abigail Lozano y José Antonio Maitín, quienes “sacrificaron estérilmente sus dotes en aras de un excesivo culto al primer poeta lírico de España en el siglo actual” (1972: 62).

Picón Febres se preocupa por sentar las bases de lo que podría fundar nuestra literatura. Para ese propósito se pasea por los tiempos de la colonia y por la independencia, hace un recorrido por las ideas que fueron poblando su mundo intelectual. Y ubica las principales estéticas occidentales que incidieron en el hacer literario venezolano. No esconde tampoco admiraciones hacia la figura de Antonio Guzmán Blanco, a quien le dedica el capítulo quinto.

Continuando la tradición iniciada por Calcaño, Picón Febres recurre también a juicios construidos con adjetivos mordaces que más que criticar a las obras, denigran de ellas.

Se echa en falta en esta obra un capítulo sintetizador, que intentase responder a la pregunta que se planteara en el 1903 El Cojo Ilustrado: “¿En qué concepto se tiene a la literatura venezolana respecto a la literatura de los países de hispanoamericana?” Tal vez así se hubiera podido “coser” un tejido que algunas veces luce fragmentado y autárquico.

El libro de Picón Febres es un hito que inaugura la tradición de la historiografía de la literatura venezolana. Y en ese sentido, podríamos señalar tres seguidores: el primero fue Mariano Picón Salas, con *su Formación y proceso de la literatura venezolana* (1940), donde nuestra literatura se somete a la auscultación de una crítica más técnica y su escritura asume el tono del ensayo. Continúa la tradición de nuestra historia literaria con *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973), de Juan Liscano y *Noventa años de literatura venezolana* (1900-1990), de José Ramón Medina. Habría que destacar que todos los historiadores de nuestra literatura son escritores literarios. Podríamos también citar un libro de Arturo Uslar Pietri, que aunque no trabaja en una sistemática historia de nuestra literatura, sí fija y conceptúa importantes hitos constitutivos de la literatura venezolana. Nos referimos a *Letras y Hombres de Venezuela* (1948). También de Uslar es *Breve historia de la novela hispanoamericana* (1955), en la que ubica a nuestros novelistas en un subsistema mayor que el nacional.

Fernando Paz Castillo, poeta de la generación de 1918, publicó tres volúmenes de su *Reflexiones de atardecer* (1964) y su libro *De la época modernista, 1892-1910* (1968). Fue generoso con los poetas de su país, algunos de ellos contemporáneos de él. Una generosidad no exenta del rigor. Podríamos llamar la atención sobre cómo la mayoría de los llamados escritores pioneros asumieron regularmente posiciones de solidaridad y estímulo a otros escritores, no solo con su amistad, sino también con su trabajo crítico. Fue el caso de Otto D’Sola, Vicente Gerbasi y Pascual Venegas Filardo, en el grupo Viernes. Gerbasi siempre estuvo pendiente de los jóvenes poetas y es abundante los trabajos críticos que sobre ellos escribió. En el ámbito de los narradores, hay que destacar a Orlando Araujo, quien quiso manifestar sus afectos a los libros que leyó de sus contemporáneos y escribe su ensayo *Narrativa venezolana contemporánea* (1988). Araujo escribe desde una posición de un crítico-escritor, que conoce ese oficio que Meneses conceptuó como una “comprensión del mundo”. Y confiesa que su texto es un ensayo. “... no es un ensayo lineal. Pero tampoco es un trabajo improvisado: hay muchos años de paciente lectura y de meditación que arriesgo en este libro (1972: 7).

Los críticos pioneros

Pero también podemos referirnos a críticos pioneros en la literatura venezolana. Luis Barrera (2007) nos propone una vía que parece expedita para historiar a nuestros críticos. Habla de una generación fundadora, que estaría integrada por Julio Calcaño, Gonzalo Picón Febres, Jesús Semprum y Julio Planchart. Ese grupo hizo las primeras antologías, las primeras historias y le hizo un espacio a la literatura venezolana en el marco hispanoamericano y universal. En el caso de Semprum, conviene señalar la opinión de José Balza, para quien su “... pensamiento crítico fluye desde la literatura hacia el país, y viceversa, arrojando una escritura de apasionada y radiante serenidad” (2007: XXIV). Diríamos que la crítica ya es una institución que estudia nuestra literatura con sólidos basamentos que se producen en la relación concreta con las obras literarias. Aquí podemos apuntar una apreciación de Domingo Miliani, para quien el trabajo de ese grupo “comienza a diferenciarse claramente de la historia y del pensamiento político” (1971:). Barrera coloca a Mariano Picón Salas como pivote de lo que sería la transición hacia una crítica más sistemática. Y a eso contribuye mucho la creación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela (1946), cuya Escuela de Letras sirvió de vehículo motor, junto con la creación del Instituto Pedagógico Nacional, de lo que pudiera llamarse una científicidad de los estudios de la literatura. Este acontecimiento posibilitó la presencia en Venezuela de tres figuras de la crítica moderna: Ángel Rosenblat (1902-1984), Ulrich Leo (1890-1964) y Eduardo Crema (1897-1974), que crearon un “discipulado” (Barrera), entre los que sobresalen Domingo Miliani, Orlando Araujo, Pedro Pablo Barnola, Mario Torrealba Lossi, Oscar Zambrano Urdaneta, Pedro Díaz Seijas, Alexis Márquez Rodríguez, Manuel Bermúdez y Argenis Pérez Huggins. En ese discipulado no figura un importante crítico y escritor: Gustavo Luis Carrera, quien hizo su carrera literaria en México y París. Integró las primeras promociones del doctorado en letras de la UCV. Y suplió en la cátedra de Literatura Venezolana a Mariano Picón Salas, cuando este se jubiló.

La crítica literaria venezolana y las políticas culturales estatales

Ya hemos mencionado el intento de Guzmán Blanco de patrimonializar la literatura para convertirla en ideología estatista. Modernamente el principal hito de una política literaria de estado fue la fundación en 1938 de la Revista Nacional de Cultura, a cargo de un importante crítico de la literatura venezolana, como fue Mariano Picón Salas, quien protagonizó momentos de gran liderazgo en nuestra cultura: fundó la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, donde se creara la primera Escuela de Letras del país y fue su primer decano. Ejerció como Director de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación (1938-1940) y fue embajador de Venezuela en la UNESCO (1959-1963). Ocupó la Secretaría de la Presidencia durante el último año del periodo constitucional de Rómulo Betancourt (1963-1964). Podríamos decir, que Picón Salas motorizó la ideología socialdemócrata de la cultura. Aunque cuando dirige la RNC es un funcionario del gobierno de Eleazar López Contreras, las ideas que se vierten en los documentos fundacionales de la referida revista evidencian rupturas con los restos del gomecismo, que aún constelaban en el ambiente cultural venezolano. Quiso esta revista recoger el legado de la rica y compleja cultura nacional, sin excluirla de los impulsos del exterior. Francois Delprat (1990) valora el equilibrio que Picón Salas intentó impulsar con la referida revista:

No obstante la complejidad de los campos abarcados por la revista, dentro de la nueva libertad de expresión instaurada en 1936, el sentido de lo nacional domina la selección de textos e ilustraciones y tiende a desempeñar un papel de difusión orientado hacia el conocimiento de la realidad venezolana, y sobre todo a la conciencia de unidad social de la nación. Bien se puede decir que el poder tiene sumo interés en fomentar la cohesión nacional y que la atención prestada a las grandes diferencias regionales y las grandes desigualdades entre los diferentes estratos prepara un esfuerzo para atenuar tamaños desajustes.

Es evidente el camino que abre esta revista. El editorial del número 6 enfatiza la

(...) la misión de elevar a la claridad del espíritu lo que es en la masa inquietud del instinto, de orientar superiormente la energía que se agita, cargada de destino y de porvenir, en el inconsciente colectivo, de dar sentido y utilización, mediante atinadas directivas, al anhelo casi siempre informe que emana de la entraña del pueblo. (Citado por Delprat, 1990)

Es obvio que la literatura, como elemento clave de la cultura nacional, se propone como el factor que va a coadyuvar a masificar los valores que transitan por la creación artística. Y no es gratuita la presencia del novelista y ensayista Ramón Díaz Sánchez, quien aboga por “la responsabilidad de los intelectuales en el momento venezolano”, y sostiene que “(...) solo una intensa y profunda labor de cultura (de difusión y de didascalía) puede crear una conciencia que sirva de base a una futura política, sólida y honesta. (...)”. (Citado por Delprat, 1990: 240).

A partir de 1965 el estado decide modernizar su política cultural y crea el Instituto Nacional de las Bellas Artes (INCIBA), organiza el Premio internacional de Novela Rómulo Gallegos (1967), crea la revista Imagen (1967), cuyo primer director fue Guillermo Sucre, la editorial Monte Ávila (1968), y en 1974 funda el Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”.

Las polémicas de la crítica literaria venezolana

Aquí queremos describir un capítulo muy importante de la crítica literaria en Venezuela, que creemos se inicia con la publicación de la revista Imagen, cuya orientación intelectual, impresa por su director fundador, Guillermo Sucre, inaugura una perspectiva crítica y estética distinta a la que impulsara en la Revista Nacional de Cultura Mariano Picón Salas. Sucre retoma los criterios que había puesto en práctica en su experiencia con “Letras y artes”, suplemento literario que dirigió en el Diario La República, de 1962 a 1964, y que hacía de contraparte al Suplemento Literario de El Nacional.

Ioannis Antzus Ramos (2017) relata algunos pormenores que en esa época rodearon al director fundador de Imagen:

La estancia de Sucre en París durante los tres años anteriores, además de permitirle estrechar o establecer lazos con intelectuales como Picón Salas, Octavio Paz o Alejandro Rossi, le valió para entrar en contacto con la teoría literaria francesa más actual (el estructuralismo y la nueva crítica) y con revistas de corte liberal como Les Lettres Nouvelles, France-Observateur o L'Express, que en los años por venir serán para él una referencia y una fuente de material (2017:122).

Guillermo Sucre reivindicaba una crítica libre de cualquier ideologismo o chovinismo y sobre todo tenía la convicción de que la literatura es un hecho esencialmente de lenguaje, sosteniendo que

... el hecho concreto y significativo es que lo mejor de la literatura latinoamericana ha dado el salto: ni realismo superficial, ni modelos o cánones del pasado, ni mala conciencia de preocupación social. No por azar la obra de Jorge Luis Borges [...] (citado por Ramos, 2017:133).

El crítico y poeta tenía nexos muy directos con el también crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien dirigía en París la revista Mundo Nuevo. Esa revista tenía una visión muy polarizada sobre los escritores y la literatura de Latinoamérica. María Eugenia Mudrovic señala que la revista de Rodríguez Monegal logró “proyectar cierta organicidad a su programa editorial: la imagen espectacular de escritor latinoamericano, la independencia ideológica del discurso literario y la fe en el lenguaje como estructura universal de sentido” (Citado por Ramos, 2017: 134).

La Imagen que dirigió Sucre fue caja de resonancia de la perspectiva literaria de Mundo Nuevo, y sirvió de altavoz de un grupo de escritores al que pretendió erigir en canon literario de Latinoamérica, entre los cuales destacaban Severo Sarduy, Gustavo Sáinz, Manuel Puig y Néstor Sánchez. Destaca Ramos que los únicos autores cubanos que tuvieron repercusión en la revista caraqueña fueron Lezama Lima, Cabrera infante y Severo Sarduy, precisamente los mismos que estaban siendo promocionados por Rodríguez Monegal. Por ejemplo, de la literatura brasileña, solo se tomó en cuenta a Guimarães Rosa. Los críticos favoritos fueron Julio Ortega, Saúl Yurkievich, César Fernández Moreno y José Miguel Oviedo, los mismos que prevalecieron en la revista que dirigió el crítico uruguayo en París.

Julio Miranda, irónicamente, destaca los “descuidos” de Imagen al ignorar a Arreola, Bioy Casares, Monterroso, la literatura del Brasil, la del Caribe anglo o francoparlante— y también “omisiones”, como Adoum, Antonio Cisneros, Roque Dalton, Juan Gelman, Enrique Lihn, Ángel rama —que coinciden con la de casi todos los escritores cubanos aún por entonces en la isla, de Desnoes a Vitier, de Guillén a Retamar, de Barnet a Padilla, de Jesús Díaz a Virgilio Piñera (Cfr. Ramos, 2017).

Luego del número 29, en julio 1968, Sucre deja la dirección de Imagen y este es el balance que hace:

... en cierto modo, Imagen es la revista no tanto de una nueva generación como de una nueva actitud venezolana, y me atrevería a decir latinoamericana, frente a la cultura y a la responsabilidad de la inteligencia. [...]. Pero, además, a este espíritu crítico va asociada una voluntad solidaria, por encima de mezquindades regionalistas, con todo lo que en nuestro país y fuera de él constituye un riesgo creador y una nueva formulación de la cultura. [...] creo que ésta ha sido la mejor línea de Imagen, lo que ha hecho de ella una revista en ruptura con la idolatría vernácula y con la pereza mental tan extendida entre nosotros. (Citado por Ramos, 2017: 139).

Esa perspectiva de la poesía se hará presente en dos obras que constituyen piezas fundamentales en la historiografía de la literatura latinoamericana. Me refiero a su libro de ensayos *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*, publicado en 1975. La otra: *Antología de la poesía Hispanoamericana Moderna*, de 1993. Ambos libros fueron editados originalmente por Monte Ávila Editores.

En su libro de ensayo, Sucre impugna el concepto de representatividad que la crítica latinoamericana mayoritariamente había venido sosteniendo, en su afán por definir los rasgos fundamentales de la literatura de esta región. Diríamos que esa apuesta se inclina por el concepto derridiano, al renunciar a todo esencialismo. Los poetas venezolanos analizados aquí son José Antonio Ramos Sucre, Rafael Cadenas, Luis García Morales, Juan Liscano, Rafael José Muñoz, Reinaldo Pérez Só y Juan Sánchez Peláez. En el primer capítulo de este libro se fija claramente cuál es su ruta:

Parece que de una manera u otra todos tenemos especial inclinación por las *obras representativas*. Es decir, obras que de un modo ejemplar expresan una sociedad, una época, un país, una cultura. ¿No hay algo supersticioso en todo ello? (1975:19).

El epígrafe del capítulo de donde se extrajo la anterior cita, son dos versos de José Martí que dicen: “¿Quién no sabe que la lengua es jinete/del pensamiento y no su caballo?”, lo que parece resumir su programa crítico.

Para Sucre en la crítica literaria “la aventura de lo latinoamericano se fue convirtiendo en una imagen un tanto clisé, al gusto del exotismo que despertábamos en los otros” (1975:17). Como jinete que ordena y manda en el cabalgar del poema, el lenguaje se convierte en el protagonista de los textos, por ello dirá: “Hablar de un poema supone, primero, hacer visible su texto, su trama”. Esa dedicación al lenguaje no es la misma de los estructuralistas, más bien apunta a Heidegger, para quien el lenguaje es la casa del ser.

Después de su exitoso libro de ensayos, Guillermo Sucre publica, en 1993 su *Antología de la literatura hispanoamericana moderna*, en la que incluye a los poetas venezolanos José Antonio Ramos Sucre, Jacinto Fombona Pachano, Enriqueta Arvelo Larriva, Vicente Gerbasi, Rafael Cadenas, Ramón Palomares, Eugenio Montejo y Alejandro Oliveros. Se realizó en colaboración con Ana María del Re, Sonia García, Alba Rosa Hernández Bosio, Gonzalo Rojas y Violeta Urbina, todos miembros del equipo docente de la Universidad Simón Bolívar, bajo cuyo patrocinio estuvo el trabajo antológico. A excepción de Ramos Sucre y de Rafael Cadenas, ninguno de esos poetas que fueron analizados en el libro de ensayo aparece en esta antología. El criterio fue reunir una poesía que se inicia hacia los años 1880, cuando se produjo la irrupción del modernismo, hasta las últimas décadas que estaba viviendo el antólogo.

Esa visión de Sucre fue objeto de críticas. Y fue desde *Tabla Redonda*, la revista nacida de la escisión del grupo *Sardio*, desde donde vinieron las principales objeciones. Uno de sus integrantes, Jesús Sanoja Hernández, publicó el texto denominado “Guillermo Sucre: la poesía como diálogo”, que luego se integró al libro póstumo *El día y la huella* (2009).

No sin ironía, Sanoja califica el trabajo crítico de Sucre como “una pasión hasta el punto de limitar ya con el silencio” y “un monumento a la literatura como realidad imaginaria”. Ve en este crítico a un “lúcido buceador del Logos” (2009:174). Reconoce el alto nivel de este libro, y lo encomia de tal manera que llega a decir que es “el único intento global que haya hecho un venezolano para reconstruir la estructura y función de la poesía” (174). El crítico de *Tabla Redonda* identifica en Sucre una tendencia en la literatura venezolana, con un modo crítico propio, por ello no le extrañan las ideas que pueblan su libro de ensayos, y en ese sentido dice: “Sucre no ha sorprendido, ha cumplido. Junto a él, como parte de un universo en expansión, están otros planetas: el incandescente Ludovico Silva, el fríamente sólido José Balza, el albeante Eugenio Montejó.” (Idem)

Sanoja recela de una crítica textualista, la mira así:

.... en primer lugar es texto, «trama verbal, aventura del lenguaje» y, por tanto, universo de palabras, realidad en permanente creación; en segundo lugar, si el centro es el objeto verbal, deja de serlo el yo: se descentra, pues, el yo, y va directo a la impersonalización (Sanoja, 2009:177).

No cree Sanoja que esa visión pueda ser una ontología de la literatura; sino más bien un gusto del crítico, que excluye aquellos textos literarios que no se comportan como lo espera el presupuesto de esa perspectiva y habla de un “esperanto poético” en Sucre.

Desde *Tabla Redonda*, Jesús Sanoja Hernández, no solo polemizaba con libros como los de Guillermo Sucre. También llamaba la atención contra el tremendismo de los escritores que en ese momento despuntaban por ocupar el espacio de los escritores tradicionales que habían conformado el canon literario venezolano. Deploraba Sanoja la “Falta individualizadora de Semprum y Planchart” (2009:15). Y destacaba en la crítica literaria nacional “... una funesta derivación a la compilación antológica y a la loa periodística, ocasional, o regulizadora según priven los intereses de amistad o los apremios de la subsistencia” (2009:15).

Y como esa crítica venía de los propios escritores que emergían en la época, Sanoja llamaba la atención sobre lo que consideraba ligerezas de quienes actuando como parricidas, se inclinaban al influjo de la abundante literatura extranjera contemporánea que hacía furor en las nuevas generaciones. Respondiendo a uno de esos artículos “parricidas”, escrito por Adriano González León, en el Suplemento Literario de *El Nacional*, admitía “verdades evidentes, como el estancamiento más o menos general a partir de Gallegos y la falta de un enfoque creador diferente” que el entonces joven escritor exponía. Pero llamaba a la prudencia, “La cultura y la realidad artística no son entidades cerradas ni la novela un ciclo fatal que para dar nacimiento a otra requiera de la muerte previa del anterior” (2009: 27). Para resguardarse de la “sombra que opaca, Gallegos”, Sanoja era partidario de buscar nuevas formas no en el simple mimetismo. Por ello decía:

Si actualmente en Venezuela se intenta introducir “otra forma de narrar”, tendríamos primero que ponernos de acuerdo de dónde la vamos a sacar, si de una contemporaneidad entendida al modo de Kafka y Joyce, como presumo es el deseo de muchos compañeros de “Sardio”, si de un acomodamiento externo a la realidad geográfica y social (por ejemplo, Padrón, Arturo Briceño, parte de García Maldonado y Díaz Sánchez) o si de una ansiosa exploración de la existencia tanto íntima como externa, que vivimos, que nos rodea y nos llena (2009:27).

El planteamiento sobre la poesía de Sucre y el de la narrativa que los escritores de los 60 pusieron en la escena de las polémicas, evidenciaba un proceso muy complejo presente tanto en la crítica como en todo el ámbito de los creadores de la literatura en Venezuela. El cúmulo de obras que ya tenía el país constituía un rico venero que la crítica literaria aprovecharía para hacerse su lugar en la cultura venezolana, desde diversos espacios.

Los críticos escritores

Algunos poetas y narradores contemporáneos, sin perder sus afectos por los autores de fuera, han dedicado mucha de su escritura a comprender la literatura donde habitan. A José Balza, por ejemplo, le debemos una imagen del Fray Juan Antonio Navarrete. Su lectura de *Arca de letras y teatro universal* ofrece una luz que ayuda a entender la caja negra que fue nuestra colonia. Sus textos sobre Guillermo Meneses y Ramos Sucre, el estudio de la literatura en el marco de la convulsa década

de los 60 revelan a un escritor con gran conciencia de su papel intelectual en la comprensión de su país. Igual generosidad para comprender la literatura y a los escritores contemporáneos y no contemporáneos puede observarse en el poeta Luis Alberto Crespo, quien desde su ejercicio del periodismo ha podido hacer más visible el trabajo de nuestros escritores, sobre todo el de aquellos que han protagonizado la intrahistoria de nuestra literatura. Eso se manifiesta por ejemplo en un libro como *El país ausente* (2004). Y hablando de la intrahistoria, es válido anotar el aporte del poeta Antonio Trujillo, con su libro *Regiones verbales: los poemas cuentan su vida*, que ensaya una crítica vinculada a la genética. De igual manera cabe destacar un libro de Ana Teresa Torres, *A beneficio de inventario* (2000), estructurado en cinco capítulos: I. De un cierto malestar en la literatura venezolana, II Escribir en el futuro, III. Por los caminos de la novela, IV Tiempos de lecturas. Y V. Otros espacios. Se nota el tesón de Torres por enfocar su interés en la literatura nacional como hecho singular y con problemáticas muy concretas. El cuarto capítulo se adentra en el análisis de obras de autores venezolanos para ese momento poco conocidos y estudiados. Registramos de igual manera el libro del poeta José Barroeta, *Lector de travesías*, contenido de tres estudios sobre la poesía de Luis Camilo Guevara, Rafael Cadenas y Víctor Valera Mora. También es un escritor (novelista) el autor de *Para fijar un rostro* (1984). Profesor de la Universidad de Carabobo, José Napoleón Oropeza estudia la novela venezolana, iniciándose con Teresa de la Parra y concluyendo con José Balza, pasando por Gallegos, Enrique Bernardo Núñez, Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Ramón Díaz Sánchez, Oswaldo Trejo, Jorge Nunes, Carlos Noguera, Luis Britto García, Gustavo Luis Carrera y Guillermo Meneses. Para una visión actualizada del país, Oropeza hunde sus análisis en el rico universo simbólico que presentan estas obras, que usan la realidad como espacios mediadores de una visión profunda sobre la nación que llamamos Venezuela. Lubio Cardozo, quien combina sin mucho problema su oficio de poeta con la de crítico e investigador de la literatura, no discrimina en su valoración a los escritores antiguos de los nuevos. Pone el mismo esmero para analizar a los escritores del siglo XIX (los ubica en sus contextos, intenta ordenarlos por generación e influencia) que a los creadores contemporáneos. Y se muestra generoso para abordar a los poetas más contemporáneos. Libros como *Philobiblion* (1976) revela ese afán. Pero el más generoso (no nos referimos al cultivo del panegírico, sino al rigor con que aborda el estudio de poetas absolutamente desconocidos por la crítica) es su libro *Paseo por el bosque encantado (Ensayos sobre poetas venezolanos contemporáneos: 1940-1980)*, editado en 1997. Otros tres libros de tres poetas merecen aquí mención. Me refiero al de Elena Vera, fallecida en 1997, *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana (1958-1983)*, *Viaje por la poesía venezolana y el orbitar universal*, de Antonio Pérez Carmona, publicado en el 2004 y *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*, de Rafael Arráiz Lucca, editado en 2002. Son estos textos un importante testimonio crítico de nuestra poesía.

Literatura y postliteratura

Pero no podemos escapar al presente que vive la crítica literaria venezolana, con una acelerada conversión de los espacios de discusión existentes en tribuna del mundo político polarizado.

En un marco signado por la postmodernidad, hay estudiosos que señalan que la crítica y la literatura venezolana está viviendo la postliteratura. Es decir, la literatura se convierte en elemento secundario tanto para la creación literaria como para la crítica.

Ana Teresa Torres habla de “un mapa insólito” de nuestra literatura. ¿En qué consiste ese mapa? Primero, en la existencia de dos espacios, declaradamente en conflicto, pues imaginan al país desde ópticas contrapuestas. Segundo, la crítica de ese mapa es descaradamente ideológica. Uno de esos espacios, el que enfrenta a los partidarios del proceso ideológico que hoy detenta el poder político en el país, ya no sostiene la idea del gran líder literario de los 70, Guillermo Sucre: que la literatura es esencialmente lenguaje. De modo que se abandona el “esperanto poético” y se apuesta por un retorno a la memoria y al rescate de identidades perdidas, porque se piensa que el actual proceso político dinamitó la tradición histórica, redibujándola a imagen y semejanza de un nuevo imaginario político.

La novelista venezolana Ana Teresa Torres habla de un despertar de unos literatos cuya preocupación esencial es ideológica. Decía esto en víspera del año 2000:

Somos nosotros los escritores venezolanos a quienes correspondió ser protagonistas y testigos de una vuelta de siglo que fue mucho más que una efeméride. Se vio signada por la espera de un nuevo milenio que nos recibía con la devastación ocasionada por las inundaciones del 15 de diciembre de 1999, y el advenimiento de un proyecto político autodenominado Revolución bolivariana [...] que trajo consigo el enfrentamiento encarnizado de las opiniones, las acciones y, sin duda, los sentimientos (Citado por Vargas Álvarez, 2013: 37).

Los escritores que impugnan el proceso político dominante hoy en Venezuela deciden borrar las fronteras con la sociedad, y apuestan por la militancia. Sus personajes y las tramas de sus relatos, de sus poemas, de sus dramas y de sus guiones serán inoculados con la ideología que se ha fraguado en la lucha política. Ana Teresa Torres lo afirma sin ningún rubor:

A la vez que las fronteras entre los escritores y la sociedad tienden a borrarse tenuemente, una invisible línea señala los territorios de un mapa insólito en la literatura venezolana: escritores “de oposición” y escritores “del oficialismo” (citado por Vargas Álvarez, Ídem.).

Si la poesía y los manifiestos marcaron los programas estéticos de los 60, ahora son las novelas y los ensayos históricos los que marcan la pauta, por donde desfilará una galería de personajes convertidos en marionetas ideológicas del programa político que se defiende. Por supuesto, los polos de ese “mapa insólito” no se diferencian mucho. Ambos se alimentan de ideologismos.

La literatura no trabaja directamente con la realidad; se sostiene en ella no para reproducirla, sino para armar verdades que constituyen un ámbito propio de su textualidad. Ni siquiera el más descarado realista apunta a lo real. Si no el terreno de la creación literaria sufriría del mal de los ideologismos. ¿Quiere esto decir que la literatura debe enmudecer ante la realidad? Diría que no; más bien lo que debe hacer es perfeccionar su fábrica de verosimilitudes para que las verdades circulen con la eficacia de lo estético. Si un escritor renuncia a su oficio de imaginar sus verdades, podría convertir su palabra en consigna partidaria y su lector más que dialogar con su texto, sería un simple consumidor de ideologías. Luis Barrera Linares (2006), a propósito de ese tema sostiene que

... el autor literario individual se ha desempeñado como un vocero, social y culturalmente autorizado para actuar como (re) productor de imaginarios colectivos. Esos imaginarios se materializan en los textos literarios que pone a disposición de los lectores. De esa manera, sin que sea intencionalmente su propósito, por la vía de la ficción ofrece también modos de organizar por ejemplo la realidad histórica. Y también sin haberlo buscado explícitamente, puede contribuir con la re-construcción de hechos no registrados por lo que se conoce como la historia oficial (151).

No es el caso de algunas novelas, cuentos o poemas o ensayos que leemos en estos días en Venezuela, donde la literatura ha abierto paso a la postliteratura. Los escritores de ambos polos reorientan sus idiolectos estéticos. Algunos pasan del ámbito intimista a la exterioridad, su mirada se dirige a apuntar los contextos sociopolíticos contemporáneos. Un ejemplo comparativista, podría ser Alberto Barrera Tyszca. De él conocíamos sus novelas marcadas por el solipsismo de sus personajes, inmersos en clima de lo policial y de lo kisch. Su novela *La enfermedad*, ganadora del premio Anagrama, en 2006, una elegía narrativa al padre, se diferencia mucho de *Patria o muerte*, ganadora del premio Tusquets del año 2015. En esta última novela Barrera recurre a la historia y la entrevera con parodias, evidenciando con mucha claridad su utilidad ideológica. El otro novelista al que podemos aludir, ya ubicado en lo que Torres llama el sector “oficialista”, es Carlos Noguera. Un simple cotejo entre su novela *Historia de la calle Lincoln* (1971) con su última novela (este escritor murió el año 2012) *Crónica de los fuegos celestes*, (2010) revela también el viraje estético de su novelística. En la primera, los juegos textualistas y los monólogos interiores, difieren de los recursos de la otra que alude directamente a las llamadas guarimbas, el método político más usado en la primera década de este siglo para enfrentar al gobierno que rige hoy en Venezuela.

Entonces, podemos decir que estos escritores no están promovidos por la tradicional institución literaria, sino por un poder ideologizante que exige un uso político de la literatura. Pedro Luis Vargas Álvarez (2013) ve este fenómeno en clave postpolítica. Afirma que

De distintas maneras, la política, la polarización política —para ser más justos—, había logrado ocupar la escena cultural venezolana y el campo específico de la creación intelectual y literaria. Quiero sostener que es precisamente esta polarización política la que empuja a buena parte de los agentes del campo a configurar en el mercado un proyecto creador que se puede leer en clave postpolítica y postautónoma (38).

Esa polarización se acopla a un sistema crítico, cuya exégesis se carga de métodos y criterios sesgados ideológicamente. Los suplementos literarios que aún existen, frecuentemente, se dejan penetrar por elementos extraliterarios, de clara intención partidista. Son ejemplo de ello dos publicaciones: El Papel Literario de El Nacional, donde prácticamente la literatura es desplazada por ensayos políticos, históricos y sociales, enmarcados en una especie de internacional del liberalismo. Letras, el suplemento del periódico Ciudad Caracas, evidencia con claridad una estética inclinada hacia la ideología contraria a la otra. Ambas publicaciones se convierten en cotos cerrados, donde las exclusiones son evidentes. No hay espacio para la polémica, ni para la discusión de las aporías que pueblan el espacio social.

Nuestra crítica literaria habla de un hito estelar en este proceso, constituido por el llamado “boom literario”, durante los años 2005 al 2008, impulsado a partir de un importante auge editorial, generado tanto por el estado como por iniciativa privada. El gobierno creó su Plataforma del Libro y la Lectura, que tenía como meta publicar “cada día un libro”. Este fue un

proceso que puso a circular libros de antiguos y nuevos autores, clásicos de la literatura nacional, latinoamericana y universal.

Curiosamente, no es la poesía la protagonista de esos programas ideológicos que encarna ahora la literatura. Lo es esencialmente la novela. Dos autores coparon el protagonismo de ese llamado boom literario, en el espacio de los opositores al gobierno dominante. Ellos fueron Federico Vegas (2005) y Francisco Suniaga, cuyas obras tuvieron un gran éxito. Del primero, quiero referirme no a su novela más vendida (*Falke*, del 2005), sino a *Sumario*, una novela histórica que tematiza el magnicidio cometido contra Carlos Delgado Chalbaud. Del segundo, aludo *El pasajero de Truman* (2008). Se observa en estos autores un afán por reivindicar personajes históricos, hacerle algunas enmiendas para presentarlos como especie de héroes civiles, defensores de una especie de realismo liberal. Escalante, el personaje creado por Suniaga es blanqueado por la ficción. En otra ocasión (Cfr. Medina, 2012) afirmamos que

En algunas oportunidades el autor parece deslizarse en las palabras del personaje central. Resulta históricamente poco verosímil pensar en Diógenes Escalante como un hombre de grandes ideas democráticas. Sobre todo si tomamos en cuenta que fue funcionario privilegiado de los dictadores Castro y Gómez, y que en el postgomecismo le tocó asumir un ministerio importante, el de Relaciones Interiores, y que ocupó las embajadas más emblemáticas de la diplomacia venezolana, como son las de Estados Unidos e Inglaterra (69)

En relación a la novela de Federico Vegas, hemos dicho también que

No podía escapar esta novela a la crítica implícita al mesianismo militarista, y una inclinación por el Mesías Civil. Así como Suniaga encomia a Diógenes Escalante como el héroe civil caído, Vegas va construyendo con su relato de Delgado una imagen desmilitarizada. Interesante los pasajes en los que lo piensa construyendo puentes en París, y luego haciéndose militar más por las circunstancias que por vocación. En contraste, el verdadero Militar (el forjado para eso), Marcos Pérez Jiménez es calificado categóricamente por su hija Emilia como “un Bobo”. Vegas quiere condonarle a Chalbaud los dos golpes en los que estuvo involucrado; su participación (su traición a Gallegos, de quien decía tener grandes deudas afectivas) en tales eventos fue producto de un medio político venezolano aún nostálgico de Juan Vicente Gómez. (2012:72)

Estamos asistiendo a una literatura intervenida por la ideología. Vargas Álvarez ve en ese proceso un

... intento de afirmar una tendencia más compleja dentro del espacio literario que trata, consciente o inconscientemente, de forzar a la obra para hacerla coincidir con los proyectos editoriales propios de la globalización o para entender a las obras como enunciados que construyen claves interpretativas de un proceso histórico y político que condujo al país hasta el chavismo. Creo que dentro de este período del “auge editorial”, leer, escribir y editar una novela no fueron sólo operaciones estéticas/intelectuales; porque lo político, lo “opinático” y lo comprometido se abrieron paso y rediseñaron el campo (2013: 45)

Podríamos anotar aquí un fracaso de la literatura como sistema. Por lo que

El nomos del campo literario colapsó; pero en el caso venezolano no fue el mercado quien lo hizo colapsar. Es singular: el campo perdió autonomía e inició un éxodo para negociar con el mercado; pero lo hizo no por la presión de la globalización, sino por presión política (2013: 46).

Pero ese nomos colapsado también ha falsificado el trabajo temático de la literatura. Y la crítica se ve impelida a construir mitos. Uno de ellos, es el de que existe una literatura del exilio en Venezuela. Miguel Gomes, escritor venezolano, de origen portugués, desde hace treinta años residenciado en Estados Unidos, alerta sobre el abuso de esa denominación. Y considera

... indecente apropiarme de ese dolor muy tangible, pero notaba que periodistas y lectores empezaban a distribuir demasiado a la ligera las denominaciones. Argumenté que algunos escritores se dejaban clasificar como exiliados sin serlo porque el capital simbólico que ello concede no es desestimable.

La invención de esta temática enriquece una visión ideologista de nuestra literatura, forma parte de la existencia de una postliteratura, que apuesta por producir capital simbólico mediante una “rigidización” de los imaginarios políticos en pugna.

**

Esta larga travesía por la Crítica Literaria en Venezuela no acaba aquí. Simplemente la interrumpimos por ahora, dejando abiertos otros campos que tendrían también relevancia. Me parece que habría que hacer otros apartes, en esta travesía. Por ejemplo, a las universidades, donde se ha producido y organizado un gran porcentaje de nuestra crítica. De igual manera habrá que detenerse en una vertiente que analiza las obras literarias venezolanas a la luz de los estudios del imaginario nacional. Y otro aparte, entre muchos que puedan generarse, es el de la mirada de la crítica que evalúa nuestra literatura en el exterior.

Podríamos decir que la crítica literaria venezolana toma un rumbo más fructífero, gracias a las universidades. Las Escuelas de Letras en las tres grandes universidades nacionales (Universidad Central de Venezuela, Universidad de los Andes, la Universidad del Zulia), con sus Institutos de Investigaciones Literarias, y los Pedagógicos han impulsado una agenda investigativa determinante en el área. Desde la UCV, resaltan figuras como Ángel Rosenblat, Pedro Grases, Osvaldo Larrazábal Henríquez, Rafael Di Prisco, Francisco Rivera, Gustavo Luis Carrera, Pilar Almoína de Carrera, María del Rosario Jiménez, Jorge Romero, Carlos Sandoval, Antonieta Alario, José Fabiani Ruiz, Pedro Beroes, Judith Gerendas, Jesús Sanoja Hernández, Luis Navarrete Orta, Alfredo Chacón, Lyda Zacklin, Ángel Gustavo Infante, Luz Marina Rivas, Leonardo Azparren Giménez, entre otros, quienes, liderados por el Instituto de Investigaciones Literarias han sentado una sólida infraestructura del conocimiento de la literatura venezolana. Desde la Universidad de los Andes, bajo la égida del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, puede anotarse su valioso *Diccionario general de la Literatura Venezolana*, cuya primera edición coordinaron Lubio Cardozo y Juan Pintó, en 1974. Su última versión fue coordinada por Víctor Bravo y se editó en 2013; y su alcance fue más lejos, pues, además de dedicarse a los autores, incorporó otras secciones: obras, movimientos, grupos, revistas, géneros, generaciones, regiones y premios. Además de Cardozo, Bravo y Pintó, esta Universidad cuenta con investigadores como Carlos César Rodríguez, Luis Javier Hernández, Gregory Zambrano, Alberto Rodríguez Carrucci, Enrique Plata, José Gregorio Vásquez, Douglas Bohórquez (Nos falta muchos otros por nombrar). De la Universidad del Zulia, señalamos el trabajo investigativo de Cósimo Mandrillo, José Antonio Castro, Blas Perozo Naveda, Fátima Celis, Enrique Arenas, Víctor Fuenmayor, Juan Gregorio Rodríguez y otros más. De los Pedagógicos podemos nombrar a Pedro Díaz Seijas, Manuel Bermúdez, Argenis Pérez Huggins, Domingo Miliari, Elena Vera, Oscar Zambrano Urdaneta, Magalys Caraballo, Nívea Español, Morella Contraestre, Franco Rojas Pozo. Una iniciativa que impulsó la universidad venezolana fue la celebración por más de treinta años ininterrumpidos del Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, que reunía a críticos nacionales e internacionales para discutir sobre la literatura nacional, que ha generado un rico material, recogido en memorias, libros y artículos.

Desde finales de la década de los 70, la investigación literaria en Venezuela abrió el camino al estudio de los imaginarios. Y para ello recurrió a la multidisciplinariedad, incorporando a su visión la historia y la filosofía. En el marco de esa vertiente, es notable la vuelta de la crítica literaria al Siglo XIX venezolano. Podemos señalar un núcleo relevante para esa iniciativa en la Universidad Simón Bolívar, donde confluyen investigadores como Beatriz González Stephens, Javier Lasarte, Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco, Paulette Silva Beauregard, Arturo Almandoz Marte, Sonia García, Violeta Rojo, Cristián Álvarez, y muchos más, que han hecho aportes valiosos a la mirada multicultural de la literatura venezolana. Ese mismo interés también está presente en la nueva generación de investigadores de la UCV y en la Universidad Católica “Andrés Bello”, en la que también se ha cultivado este tipo de estudio. Igualmente habría que sumar las actividades de investigación que ha venido desarrollando el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”, desde donde se ha investigado y difundido temas relacionados con el pensamiento, la filosofía y la historia con la literatura del país. En ese sentido, se pueden destacar trabajos valiosos de Mirla Alcibíades, Raquel Rivas Rojas, Alejandro Bruzual, Rafael Castillo Zapata

También habría que hacer un balance de la mirada que desde el exterior se realiza a las obras de nuestros escritores, destacando un hecho innegable: la literatura venezolana despierta un interés muy tímido. En las historias universales de la literatura, por ejemplo la de José María Valverde, el número de autores venezolanos referidos es muy precario. Algunos manuales de literatura latinoamericana, como el de Giuseppe Bellini, circulan con informaciones erróneas y las perspectivas con que se miran a nuestros escritores y nuestro desarrollo literario es muy superficial. No obstante, en la última década de los 90 del siglo pasado y en lo que va de este siglo, se pueden anotar iniciativas alentadoras. Como la creación de la Cátedra de Literatura Venezolana “Ramos Sucre”, en Salamanca, coordinada por la catedrática en Literatura Hispanoamericana Carmen Ruiz Barrionuevo, gracias a la cual se publicó el libro *Voces y escrituras de Venezuela*, que recoge un conjunto de conferencias sobre autores nuestros, elaboradas fundamentalmente por investigadores españoles. De igual manera, se puede reseñar el encuentro de escritores y críticos venezolanos, celebrado en 1999, en la ciudad alemana de Eichstätt, coordinado por el latinoamericanista Karl Kohut, denominado *Literatura venezolana hoy. Historia y presente urbano*, cuyo mismo título sirvió para un libro editado por la Universidad Católica de Eichstätt. Francois del Prat, desde Francia, Maurice Belrose, desde Martinica y Lancelot Cowie, de Trinidad se cuentan entre los críticos interesados en la literatura venezolana y sus textos han circulado vía libros y artículos de revistas. Ojalá que la ola de la polarización respecto a nuestro país no contagie el trabajo de la crítica de la literatura venezolana y podamos ver un acercamiento a ella, tomando en cuenta esencialmente el potencial de nuestra literatura.

**

A mi me gustaría concluir esta larga travesía por la crítica literaria venezolana con una propuesta esperanzadora, enemiga de las encrucijadas. La hace Jorge Romero León, en su libro *La sociedad de los poemas muertos (Estudio sobre la poesía venezolana: 1840-1870)*, quien dice al inicio de su texto:

... pienso que una de las grandes carencias de nuestra crítica moderna al leer la literatura del siglo XIX ha sido la de prescindir de las vivencias e iluminaciones que despiertan las imágenes de nuestra literatura, por más precario que sea el imaginario que ellas provoquen. En consecuencia, casi siempre aparecen lo histórico y los sujetos que lo configuran como entes o procesos abstractos que solamente pueden colocarse, en relación al texto, como telones de fondo, como escenario que “enriquecen” o “ensanchan” nuestra literatura y nuestra cultura, que están “detrás”, “al margen”, “encima”, “debajo”, pero jamás “dentro” del texto, nunca configurando activa y creativamente nuestro “archivo cultural”. (2002: 11)

Referencias

- Acevedo, Rafael (1911). *El libro. Composición leída por su autor en el acto de coronación de Don Eduardo Blanco... la noche del 28 de Julio de 1911*. Caracas: Tip. La Religión
- Almoína de Carrera, Pilar (1982). *Cronistas e historiadores: ¿antecedentes de la literatura venezolana?* Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Almoína de Carrera, Pilar (2001). *Más allá de la escritura: literatura oral (Sobre textos de la tierra inédita)* Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Aray, Edmundo (2014). *Nueva Antología de El Techo de la Ballena*. Mérida: Fundecem.
- Arráiz Lucca, Rafael (2002). *El coro de las voces solitarias / Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Fondo Editorial Sentido.
- Araujo, Orlando (1972). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Balza, José (2012). *Ensayos crudos*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Balza, José (2008). *Pensar a Venezuela*. Caracas: bid & co. editor.
- Balza, José (2007). Prólogo a Semprun. *Crítica, visiones y diálogos*. Biblioteca Ayacucho N°. 236).
- Balza, José (1996). Notas para un prólogo. En *El cuento venezolano. Antología de José Balza*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. pp. 5-8.
- Barrera Linares, Luis (agosto-diciembre 2007). La crítica literaria en Venezuela: Decálogo para un suicidio. *Revista Nuestra América*. No. 4. PP.- 93-109.
- Barrera Linares, L. (2006). Palabras en guerra: enfrentamientos discursivos de principios de siglo. En Pacheco, C., Barrera Linares, L. y González, B. (Coords.), *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 873-888). Caracas: Editorial Equinoccio.
- Barrera Linares, Luis (2005). *La negación del rostro*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barroeta, José (1994). *Lector de travesías*. Mérida. Ediciones Solar.
- Becco, Horacio Jorge (1978). *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*, Caracas: Fundación para el rescate del acervo documental venezolano/Ediciones Centauro.
- Bellini, Giuseppe (1970) *La Letterature Ispano-Americana delle letterature precolombiane ai nostri giorni*. Firenze- Milano: Sansoni Academia.
- Belrose, Maurice (1993). De la comprensión del Modernismo por los modernistas venezolanos. *Memoria del XVIII Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana*. UCV- Facultad de Humanidades y Educación, 1993, pp. 35-46.
- Belrose, Maurice (1989). El modernismo en Venezuela, entre criollismo y cosmopolitismo”. *Anuario* (Caracas) (3): 95-110,1989.
- Belrose, Maurice (1979). *La sociedad venezolana en su novela (1890-1935)*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Belrose, Maurice (1980) .Le criollismo´ au Venezuela: expression littéraire d´une prise de conscience nationale”. En: *Espace Créole. Revue du Geric*. París: Editions Caribéennes, N° 4, pp. 45-68.
- Bohórquez, Douglas (1998). Coordinador. *Memorias del XXII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Mérida: Universidad de los Andes*.
- Bravo, Víctor (2007). *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bravo, Víctor (1994). *Letras en el sueño*. Mérida: Ediciones Solar.
- Bravo, Víctor (2013). Coordinador. *Diccionario General de la Literatura Venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Bruzual, Luis (1988). *Significación de la revista Contrapunto (1948-1950)*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.
- Calcaño, Julio (1892). *Parnaso venezolano*. Caracas: Tipografía El Cojo.
- Calzadilla, Juan (2008). *El Techo de la Ballena 1961-1969*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Cardozo, Lubio. (2011). *La poesía venezolana escrita en la Guerra de Independencia*. Caracas: Editorial El Perro y la rana.
- Cardozo, Lubio. (1997). *Paseo por el bosque encantado (Ensayos sobre poetas venezolanos contemporáneos: 1940-1980)*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Cardozo, Lubio. (1992). *La poesía lírica venezolana en el siglo XIX*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Cardozo, Lubio y Juan Pintó (1974). Coordinadores. *Diccionario General de la Literatura Venezolana (Autores)*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Carrera, Gustavo Luis (2019). La dialéctica de vanguardia del grupo literario Crítica Contemporánea y su circunstancias. Revista Entreletras, pp. 13-16.
- Carrera, Gustavo Luis (2005). *La novela del petróleo*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Carrera, Gustavo Luis (2013). *Siglo XX: juego de espejos literarios y otros temas de teoría y crítica*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Carrera, Gustavo Luis (1984). *Imagen virtual*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Crespo, Luis Alberto (2004) *El país ausente*. Barcelona: Fondo Editorial del Caribe.
- Delprat, Francois (1990). Lo nacional en la Revista Nacional de Cultura (1938-1939). América. Cahiers du CRICCAL ,4-5, pp. 239-248.
- Gómes, Miguel (agosto de 2019) Nuevas provincias de la literatura venezolana. <https://prodavinci.com/las-nuevas-provincias-de-la-literatura-venezolana/>
- González-Stephan, Beatriz, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui (Comp, 1995). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: CELARG- Monte Ávila Editores.
- González-Stephan, Beatriz y Carlos Sandoval (Coordinadores, 2011). *Fijar la patria. Eduardo Blanco y el imaginario venezolano*. Caracas: bid&co. Editor.
- Hernández Fernández, Omaira (2009). Historiografía literaria venezolana (1875-1940): Entre la memoria y el olvido. Revista Heurística N° 11 Enero-Junio 2009. Pp. 113-120.
- Infante, Ángel Gustavo (2002). *Primeros momentos del pasado crítico*. Carcas. Universidad Central de Venezuela.
- Isava, Luis Miguel (2016). De la crítica de poesía en Venezuela. <http://historico.prodavinci.com/2016/02/20/artes/de-la-critica-de-poesia-en-venezuela-por-luis-miguel-isava-2/>.
- Jiménez Emán, Gabriel (1988-1991) (Compilación, Prólogo y notas). *El ensayo literario en Venezuela*. Tomos I-VI.
- Jiménez Emán, Gabriel (1989). *Relatos venezolanos del siglo XX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jiménez Turco, María del Rosario (2003). *El relato humorístico tradicional en Venezuela: una aproximación a su estructura y su tipología*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Kohut, Karl (1996). Editor. *Literatura venezolana hoy. Historia y presente urbano*. Eichstätt: Publicaciones de la Universidad Católica de Eichstätt.
- Liscano, Juan (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos.
- López Ortega, Antonio (2019). “Palabras de presentación de la Antología de poesía venezolana del siglo XX en el Instituto Cervantes”. <https://prodavinci.com/palabras-de-presentacion-de-la-antologia-de-poesia-venezolana-del-siglo-xx-en-el-instituto-cervantes/>
- Lotman, Yuri (1996) *Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Lovera De Sola, Roberto (1982). *Bibliografía de la crítica literaria venezolana 1847-1977*. Caracas.
- Macht de Vera, Elvira (1992). *El ensayo contemporáneo en Venezuela*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Medina, Celso (2012). El fracaso o la antiépica en dos novelas venezolanas: El Pasajero de Truman y Sumario. Recherches. Culture et Histoire dans l'Espce Roman. No. 8. L'échec dans la littérature hispano.américaine. sous la direction de Nathalie Besse. Pp. 63-74.
- Medina, Celso (1995). Coordinador. *Memorias del XXI Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*. Maturín: Instituto Pedagógico de Maturín.
- Medina, José Ramón (1993). *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Meneses, Guillermo (1967). *Espejos y disfraces*. Caracas: Editorial Ate.
- Miliani, Domingo (1971). *Vida intelectual de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Oropeza, José Napoleón (1984). *Para fijar un rostro. Notas sobre la novelística venezolana actual*. Caracas: Vadell Hermanos Editores.
- Osorio, Nelson (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas. Academia Nacional de

la Historia

- Paz Castillo, Fernando (1994) *Obras completas. Tomos I-XI*. Caracas: Casa de Bello.
- Pérez Carmona, Antonio (2004). *Viaje por la poesía venezolana y el orbítar universal*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Picón Febres, Gonzalo (1972). *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Prólogo de Domingo Miliani. Caracas: Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana.
- Picón Salas, Mariano (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rama, Ángel (1991). *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Rama, Ángel (1991). *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte.
- Ramos, Ioannis Antzus (2017). El proyecto cultural de Guillermo Sucre (1958-1968). *Estudios*, enero-junio 2017. 111-144.
- Rivas Rojas, Raquel (2002). Un campo de batalla sin sangre. La heroicidad vicaria de Eduardo Blanco. *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002), Vol. 84, N° 1, 2007, pp. 59-67
- Rivas Rojas, Raquel (2010). *Narrar en dictadura: renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. Caracas: Editorial El Perro y la rana.
- Rivas Dugarte, Rafael Ángel y Gladys García Riera (2012). *Diccionario de Escritores Venezolanos*. Caracas: Universidad Católica “Andrés bello”.
- Rodríguez Carucci, Alberto (2017). *Diversidad, escritura y alteridades en la literatura venezolana*. Caracas: Centro Nacional del Libro.
- Rodríguez Carucci, Alberto (2012). *Sueños originarios. Memoria y mitos en la literatura venezolana*. Caracas: Editorial El Perro y la Rana.
- Rodríguez Carucci, Alberto (2002) *Leer el caos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Rodríguez Ortiz, Oscar (1983). *Antología fundamental del ensayo venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rodríguez Ortiz, Oscar (1983). *Ensayistas venezolanos del siglo XX: una antología a / introducción, selección, notas y bibliografía de Oscar Rodríguez Ortiz*.
- Rodríguez Ortiz, Oscar (1985). Intromisión en el paisaje” “” (1989),
- Rodríguez Ortiz, Oscar (1989). Tres ensayos sobre el ensayo venezolano
- Rodríguez Ortiz, Oscar (1983). Paisaje del ensayo venezolano (1999)
- Romero, Jorge (2012). *La sociedad de los poemas muertos (Estudio sobre la poesía venezolana: 1840-1870)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Sambrano Urdaneta, Oscar (1979). *Contribución a una bibliografía general de la poesía venezolana del siglo XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Sandoval, Carlos (2019). ¿Para qué sirve la crítica? en <http://criticallatinoamericana.com/para-que-sirve-la-critica-2/>.
- Sanoja Hernández, Jesús (2009). *El día y la huella*. Caracas: bid&eco. Editor.
- Santaella, Juan Carlos (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Silva Beauregard, Paulette (1993). *Una vasta morada de enmascarados*. Caracas: Ediciones Casa de Bello.
- Sola, Otto de Vicente (1984). *Antología de la poesía venezolana*. Prólogo de Mariano Picón Salas. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sucre, Guillermo (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sucre, Guillermo (1993). *Antología de la poesía Hispanoamericana Moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores/Editorial Equinoccio.
- Torres, Ana Teresa (2000). *A beneficio de inventario*. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia.
- Thibaudet, Albert (1930). *Physiologie de la critique*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, collection « Les Essais critiques ».
- Trujillo, Antonio (2014). *Regiones verbales los poemas cuentan su vida*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- Uslar Pietri, Uslar (1978). *Letras y Hombres de Venezuela*. Madrid: EDIME.
- Vargas Álvarez, Pedro Luis (enero-diciembre 2013). Postpolítica y postautonomía: desplazamientos hacia el mercado durante el llamado “auge editorial” venezolano”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. N° 21, pp. 35-54.
- Vera, Elena (1985). *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana*. Caracas: Academia de la Historia.
- Vilain, Roger y Diego Rojas Ajmad (2011). *Revista válvula (1928)*. Edición facsimilar. Mérida: Universidad de los Andes.
- Villasana, Ángel Raúl (1979). Ensayo de un repertorio bibliográfico venezolano
- Wellek, René (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Zambrano, Gregory (2012). *La literatura venezolana del siglo XIX: Fuentes para su estudio*. Mérida: Universidad de los Andes.

CRÓNICA

Cine Venezolano: más de 120 años de historia

Beatriz Level

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín
bealevel14@gmail.com

Introducción

Hablar de cine constituye una temática atractiva para muchos; el cine visto como ese séptimo arte que sedujo a la humanidad durante el siglo XX y que surgió durante la agonía del siglo XIX. Lamentablemente en el caso del cine venezolano diversas han sido las críticas que lo censuran como un cine “marginal” al considerarlo simplemente como un cine cargado de violencia, delincuencia, prostitución y corrupción y que ha llevado a estigmatizarlo. El cine nacional amerita de una mirada “curada” (esa terapia visual de la cual Larrosa en *Las Imágenes de la Vida y la Vida de las Imágenes* (2007) nos habla) que permita desentrañar qué oculta, qué encubre; pues tal vez algo de la esencia de quienes somos se encuentre allí, agazapada, en ese cine que erróneamente hemos subestimado por nuestra condición de “ciegos videntes”.

Un recorrido histórico del cine venezolano puede ofrecer una mirada de los encuadres y recuadros que han fraguado su visión de la realidad nacional y posibilite una mejor comprensión del mismo. De ahí que la presente crónica no tiene otro propósito sino mostrar la génesis y desarrollo del cine venezolano a lo largo de estos últimos 122 años (1897-2019) a la par de las distintas circunstancias (de diversas índoles) que han asomado en nuestro país. El texto se divide en tres partes articuladas por un hilo cronológico: la primera ofrece una ojeada de esos inicios cuando llegan al país los primeros artefactos que reproducen las imágenes en movimiento y se inaugura la filmografía nacional; el segundo apartado se detiene en la llamada “época de oro” del cine venezolano en la que los cineastas a través de filmes de profundo contenido social asumen el compromiso de denunciar las circunstancias de su tiempo; y, una tercera y última sección, que explora, a partir de la década de los noventa del siglo XX, los intentos por la consolidación de nuevas temáticas filmicas.

Inicios de la Filmografía Nacional

Las huellas del cine venezolano se pueden rastrear a partir del año 1897, apenas dos años después del nacimiento del cinematógrafo Lumière (Acosta, Aray, Cisneros, Crespo, Herrera, Hernández, Izaguirre, Marrosu, Miranda, Molina, Rodríguez, Roffé, Sandoval, 1997). Ya para esa fecha se registran datos sobre las primeras proyecciones en nuestro país: *Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo* y *Un Célebre Especialista Sacando Muelas en el Gran Hotel Europa*, constituyen esas inaugurales representaciones realizadas, según los autores en referencia, por Manuel Trujillo Durán, periodista y fotógrafo venezolano.

Cuenta Káiser (2011) que “el cine llega al país el 11 de julio de 1896, a la ciudad de Maracaibo, gracias al empresario Luis Manuel Méndez, quien importa un vitascopio y unos seis meses más tarde llega un cinematógrafo perfeccionado”. Según Káiser (ibíd.) Méndez compra en Nueva York el vitascopio a Thomas Alva Edison y no existiendo producción nacional las películas proyectadas son extranjeras. Constituyéndose en la razón por la cual, quizás, se fija el año 1897, y no 1896, como el inicio de la cinematografía venezolana, puesto que el comienzo lo marca la producción de filmes nacionales y no la introducción del artefacto.

Después de la iniciativa de Trujillo Durán no se ubican otras actividades filmicas significativas hasta que se realiza, en 1909, el primer cortometraje titulado *El Carnaval de Caracas*, de Augusto González Vidal y M. A. Gonhom (temática que según se observa en los registros históricos filmicos posteriormente van a repetir, insistentemente, otros incipientes cineastas). Para esta época domina la opinión de que el cine en nuestro país únicamente podía despertar interés como reflejo exacto de la realidad por lo que la idea de abordar el cine de ficción resulta impensable; el cine extranjero cubría la demanda del público (Tirado, 1987).

En 1916 se estrena el primer largometraje de cine de ficción venezolano, *La Dama de las Cayenas* (considerado largometraje, al ser el primero en poseer un argumento) sátira de la novela *La Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas. Pronto le siguen otras producciones que se pueden ubicar en cualquier registro cronológico de los comienzos de la cinematografía nacional, filmes como *Don Leandro, el Inefable*, (1919) y después, en 1924, *La Trepadora*, basada en la obra literaria de Rómulo Gallegos, dirigida por Edgar Anzola y Jacobo Capriles.

Durante principios de la década de los treinta son filmadas: *Ayari o el Veneno del Indio*, (1931), *Corazón de Mujer* (1932), *Calumnia*, (1933) y *El Relicario de la Abuelita*, (1933) que, como refiere Tirado (ibíd.), constituyen las últimas películas del cine mudo venezolano. En 1932 se estrena el preliminar cortometraje venezolano con sonido incorporado, *La Venus de Nácar*, y no será sino hasta 1938 cuando se produce, según el autor en referencia, *Taboga*, primera película (cortometraje) considerada propiamente sonora, al no incluir solo el audio sino que paralelamente lo sincronizaba dentro de la obra cinematográfica. Un año más tarde surge *El Rompimiento* (1938) primer filme (largometraje) sonoro.

De igual modo por esa época se hace el intento de hacer cine a color en nuestro país. Lamentablemente, como señala Tirado (ibíd.), el carácter artesanal de las realizaciones cinematográficas, la falta de especialistas y las constantes fallas técnicas fueron obligando a los espectadores a preferir el cine internacional (el hollywoodense, gracias a la presencia en el país de muchas de sus grandes agencias productoras).

El cine de esta época, con las escasas excepciones referidas en el anterior párrafo, se va a caracterizar, destacan Acosta y otros (ibíd.), por estar al servicio del dictador Juan Vicente Gómez, por lo que es un cine de propaganda gubernamental, siendo el caudillo el principal personaje y los laboratorios cinematográficos (creados por el mismo opresor en 1928) van a estar bajo la dirección de Efraín Gómez (su sobrino). Casi todos los registros filmados, que destacan los autores en referencia, son de actos oficiales, inauguraciones de obras públicas, en especial del sistema de carreteras, bellezas naturales, actos patrióticos, además de los avances de las compañías particulares del presidente Gómez. Producciones, que refieren los autores anteriormente citados, son exhibidas en su mayoría en las embajadas de Venezuela en el mundo.

Después de la muerte del tirano el cine continúa bajo la tutela del gobierno, relatan Acosta y otros (ibíd.), se trasladan los laboratorios cinematográficos, ubicados en Maracay, a Caracas, y se realizan algunos cambios, entre ellos la sustitución del sobrino de Juan Vicente Gómez, como director de Laboratorios Cinematográficos Nacionales (que en adelante pasa a llamarse Servicio Cinematográfico Nacional), por Nerio Valarino; experimenta el cine de este modo algunas mejoras, de la mano de su nuevo director, debido a la compra de equipos más sofisticados.

Posteriormente estos laboratorios cinematográficos cierran sus puertas, cediendo sus espacios, maquinarias y personal a la Compañía *Estudios Ávila* (fundada por Rómulo Gallegos) que da paso a *Bolívar Films* (en 1943) e iniciándose una nueva etapa en la cinematografía nacional. Antes estuvo *Studios Venezuela*, *Triunfo Films*, *Maracay Films*, *Estudios Cinematográficos Lara*, y *Cóndor Films* (Aguirre y Bisbal, 1980). Con *Bolívar Films* se producen películas tales como: *El Demonio es un Ángel* (1949), *La Balandra Isabel Llegó esta Tarde* (1949), ambas de Carlos Hugo Christensen (cineasta argentino) y *Yo Quiero una Mujer Así* (1950) de Juan Carlos Thorry (también argentino).

La Balandra Isabel Llegó esta Tarde, que narra una historia de infidelidad entre un capitán de mar y una mujer del puerto La Guaira (basado en el cuento homónimo de Guillermo Meneses), obtiene el primer galardón internacional: premio a la mejor fotografía en el Festival de *Cannes* de 1950. También en 1950 se estrena *La Escalinata*, de César Enrique (pintor y cineasta venezolano), filme calificado como pionero en la corriente de cine social nacional, al describir, casi pictóricamente, la marginalidad y precariedad de los barrios aledaños a las grandes ciudades venezolanas.

Seguidamente se ofrece un listado cronológico de muchas de esas películas proyectadas desde los inicios de la cinematografía nacional hasta finales de la década de los cuarenta. Lista en la que predomina el cine documental.

PELÍCULAS	AÑO	DIRECTOR
Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo	1897	Manuel Trujillo Durán
Un célebre especialista sacando muelas en el gran hotel Europa	1897	Manuel Trujillo Durán
Carnaval en Caracas*	1909	Augusto González Vidal y M. A. Gonhom
La Dama de las Cayenas	1913	Enrico Zimmerman y Lucas Manzano
La fiesta del árbol	1916	Lucas Manzano
La gira del progreso	1917	Enrico Zimmerman
Carnaval en Caracas	1918	Lucas Manzano
Don Leandro, el inefable	1918	Enrico Zimmerman y Lucas Manzano
Paseo independencia/Plaza Bolívar/La hormiga	1920	Lucas Manzano
Siete fusileros	1922	Augusto González Vidal
El cementerio de Carabobo	1921	Enrico Zimmerman
El tripanosoma venezolano	1921	Edgar Anzola, Jacobo Capriles y Juan Iturbe
La Trepadora	1923	Edgar Anzola y Jacobo Capriles
Histerectomía Abdominal subtotal por Fibro-mioma de Útero y Apendicetomía	1924	Luis Razetti
Carnaval en Caracas	1925	Edgar Anzola y Jacobo Capriles
La visita del General Pershing	1925	Edgar Anzola y Jacobo Capriles
Amor, tú eres la vida	1926	Edgar Anzola y Jacobo Capriles
Inauguración del puente internacional	1926	Jacobo Capriles
El dique de Petaquire	1927	Edgar Anzola
En los llanos de Venezuela	1827	Edgar Anzola
La pesca y perlas en la isla de Margarita	1927	Jacobo Capriles
Reverón	1928	Edgar Anzola
Carretera Trasandina	1928	Jacobo Capriles
El ciclo vital del Schistosoma Mansoni	1928	Edgar Anzola
El jardín de Aragua	1928	Francisco Granados Díaz
La central Tacarigua	1928	Francisco Granados Díaz
Las cuatro plumas	1928	Carl Klein y Fortunio Bonanova
Los milagros de la Divina Pastora	1928	Amábilis Cordero
Un galán como loco,	1928	Hermanos Rivero
La cruz de un ángel	1929	Amábilis Cordero
Forasteros en Caracas	1929	M. Serrano
El general Gómez se divierte	1929	León Ardouin
El Hotel Miramar	1929	Francisco Granados Díaz
La revista militar de Maracay	1929	Francisco Granados Díaz
La urbanización de La Florida	1929	Francisco Granados Díaz
Terremoto en Cumaná	1929	Francisco Granados Díaz y Jacobo Capriles
Pacto con el diablo	1929	Carl Klein y Fortunio Bonanova
Central Matilda (fábrica de azúcar)	1930	Rafael Requena
La fábrica de cemento	1930	Carlos Delfino
Viaje a Riviera	1930	Edgar Anzola
La tragedia del piloto Landaeta	1931	Amábilis Cordero
Obras públicas de Maracay	1931	Aníbal Rivero Oramas
Ayarí o el veneno del indio	1931	Finí Veracochea
Corazón de mujer	1932	Edgar Anzola
La Venus de Nácar	1932	Efraín Gómez
Venezuela	1933	Amábilis Cordero
Calumnia	1933	Antonio María Delgado

La catástrofe de la Escuela Wohnsiedler	1933	Amábilis Cordero
El relicario de la abuelita	1933	Augusto González Vidal
Margarita, la isla de las perlas	1934	Antonio María Delgado
Destino de mujer	1934	José Giaccardi
Misiones rurales	1936	Antonio Bacé y Napoleón Ordosgoitti
Comenzó una mañana	1937	Antonio Bacé
Taboga	1937	Rafael Rivero Oramas
Cobardía	1938	José Giaccardi
El rompimiento	1938	Antonio María Delgado
La alquilada	1938	Ramón Peón
La revuelta	1938	Fernando Palacios
La zona tórrida	1938	Antonio Bacé
Carambola	1939	FiniVeracochá
Armando Reverón	1939	Edgar Anzola
Un buenmozo	1939	Ramón Peón
Dama antañona	1939	Andrés Olías
Romance aragüeño	1940	Domingo Maneiro
Juan de la calle	1941	Rafael Rivero
Pobre hija mía	1942	José Fernández
Noche inolvidable	1942	Rene Borgia
Doña Bárbara	1943	Fernando Fuentes
Alma llanera	1945	Luis Peraza y Manuel Peluffo
Dos hombres en la tormenta	1945	Rafael Rivero Oramas
Barlovento	1945	Fraiz Grijalba
Las aventuras de Frijolito y Robustiana	1945	José María Galofré
Cantaclaro	1945	Julio Bracho
Canaima	1945	Juan Bustillo
La trepadora	1945	Gilberto Martínez
Sangre en la playa	1946	Antonio Bravo
Dos sirvientes peligrosos	1948	Juan Martínez y Armando Casanova
Misión atómica	1948	Manuel Lara
Al galope	1948	Miguel Izaba
La Balandra Isabel llegó esta Tarde	1949	Carlos Hugo Christensen
Un sueño nada mas	1949	Juan Corona
El demonio es un ángel	1949	Carlos Hugo Christensen
Un sueño nada más	1949	Juan Corona

Filmografía del cine Venezolano 1897-1949

Época de Oro del cine Venezolano y Edificación de Estereotipos Cinematográficos

La década de los cincuenta inicia un cambio en el cine venezolano al irrumpir con algunas películas de denuncia y crítica social. Se hace la salvedad, como apunta Acosta (2010), que anteriormente hubo algunos tímidos intentos, *Juan de la Calle*, estrenada en 1941, de Rafael Rivero, con guion de Rómulo Gallegos, es considerado uno de esos primeros ensayos de la filmografía social. En general esta década va a ser de escasa producción fílmica, debido sobre todo a la dictadura en la que nuevamente se sumerge la nación; ya no por un caudillo, sino por un militar, el General Marcos Pérez Jiménez.

Sin embargo durante este período se da uno de los más felices acontecimientos del cine nacional, Margot Benacerraf estrena *Araya*, (1959), documental que describe la vida de “los salineros” y sus artesanales métodos de trabajo, amenazados (según sugiere el final del película) por la reciente construcción, para aquel entonces, de una planta para la extracción mecanizada de la sal y obtiene dos galardones en el Festival de *Cannes* de 1959. Premio de la crítica internacional y premio de la comisión superior técnica, por el estilo fotográfico de las imágenes, en armonía con el sonido, son los concedidos a esta narración poé-

tica. Lamentablemente no será sino hasta casi 20 años después, en 1977, cuando finalmente *Araya* se estrenará en Venezuela. **También es de acotar que esta cineasta, ya en 1952, había producido *Reverón*, documental biográfico sobre la vida del reconocido artista plástico que se hizo acreedor del primer premio en el *Festival Internacional de Películas de Arte en Caracas*.**

En 1959 Román Chalbaud hace su incursión como director de cine, con *Cain Adolescente*. El cineasta más representativo y prolijo (por encima de cualquier diatriba política) de la cinematografía nacional, Chalbaud introduce en Venezuela el llamado “cine de autor”, al imprimirle su sello personal (o cosmovisión) en su extensa filmografía, que abarca desde esta década hasta la segunda del siglo XXI. Este cineasta advierte, ya desde sus años juveniles, como le refiere a Padrón (2014: 504), que el cine no solo entretenía sino que también servía para enfrentar la realidad, de ahí su tendencia a plasmar la pobreza en su cotidianidad y su empeño en visibilizar a los seres anónimos, los desclasados, los perdedores y los excluidos de la sociedad (a él le gusta decir que los retrata).

En 1959 es derrocado el general Pérez Jiménez y surge la ilusión de una “Venezuela unida sin diferencias partidistas ni sociales”. Con Rómulo Betancourt, como presidente de la República, se forma un gobierno de coalición (AD, URD, COPEI) conformándose el famoso “Pacto de Punto Fijo”, que gobernó al país durante cuatro décadas. Lamentablemente las promesas de estos partidos no se cumplieron por lo que las pretensiones de un desarrollo interno del país tampoco se concretaron.

Bajo este contexto comienza a desplegarse, incipientemente, el “boom” cultural de la década de los sesenta, con tentativas orientadas hacia la identidad cultural, el conocimiento de sí mismo y la necesidad de representar la realidad desde una perspectiva propia. Y frente a un cine comercial, comienza a levantarse un cine que busca exteriorizar las incongruencias y descontentos de la época. No obstante, no será sino hasta la década de los setenta cuando propiamente se dé paso a la llamada “época de oro del cine venezolano”. Después de un primitivo cine, que se apoya en temas de carácter folklórico y supuestamente patriota o de carácter romántico y quejumbroso, viene un lapso con un campo temático común a distintos realizadores de la época, centrado en las desigualdades e injusticias sociales que no se correspondían con las riquezas de aquel entonces.

Mauricio Wallerstein abre esta etapa con *Cuando Quiero Llorar no Lloro*, (1973) adaptación de la novela homónima de Miguel Otero Silva, y obtiene un éxito sin precedentes en taquilla. Pronto le siguen muchas otras producciones, entre las que destacan: *La Quema de Judas*, (1974), en la que Chalbaud denuncia la corrupción policial y judicial del país; *Crónica de un subversivo latinoamericano*, (1975), también de Wallerstein, que muestra el estado de convulsión de la naciente democracia por los enfrentamientos entre el gobierno y los grupos guerrilleros de los sesenta; *Compañero Augusto*, (1976), de Enver Córdido, en la cual igualmente la guerrilla será la protagonista, pero esta vez para tratar el tema de su disolución como producto de las políticas de pacificación implementadas por el presidente Rafael Caldera; *Soy un Delincuente*, (1976), filme en el que de la Cerda exhibe al delincuente como víctima y producto de la marginalidad; *El Pez que Fuma*, (1977), retrato que hace Chalbaud de la vida en un burdel durante el próspero período de la nacionalización petrolera.

Durante la “época de oro” del cine nacional nos vemos, por primera vez, en la gran pantalla, desvistiéndonos, teniendo sexo, consumiendo drogas, diciendo groserías, organizando revoluciones, y esos temas atraparon al espectador. Mostrar la cara no oficial del país, se tornó en el elemento inspirador que a su vez representó una denuncia social por el contraste entre la realidad exhibida y la enorme riqueza económica de “la Venezuela saudita” o “la gran Venezuela”.

Los cineastas vuelcan en las producciones filmicas sus valoraciones sobre el entorno que muestran, destacando la pobreza y exclusión de la vida en los barrios, con lo que logran realizar una construcción de la realidad social de aquellos años. Se habla de construcción y no de reflejo o reproducción, pues como afirma Aparici (2010), “ningún texto (desde documentales hasta textos pedagógicos) es neutral e imparcial al estar siempre cargado de ideologías y de puntos de vista subjetivos”. (p.10). De ahí que lo que hacen estos hombres de cine es levantar sus propias imágenes; sí, las edifican, independientemente de que tuviesen referentes reales. Desde luego habría que reconocer que la imagen de sociedad que estos cineastas ofrecieron, individualmente, tuvo muchas coincidencias entre sí: una sociedad con profundas diferencias sociales y económicas que pareció olvidarse de los más desposeídos.

La imagen del delincuente, “malandro”, como el chico rudo y pobre del barrio, arrastrado por el mundo de la violencia, las drogas, el sicariato y el crimen responde a una construcción de esos cineastas. Ramón Antonio Brizuela, de *Soy un Delincuente*, constituye un claro ejemplo de ese calco. El policía y el político corrupto también son representaciones que germinan durante esa época. Así como las mujeres que trabajan en el burdel del *Pez que Fuma* pasan a convertirse en el espejo de las prostitutas de aquel período: mujeres fatales que seducen, y cuando les conviene también se dejan seducir, y cuya falta de oportunidades les induce a “la vida fácil”.

El delincuente, el policía, el político, la prostituta, el homosexual (personaje afeminado, travesti y caricaturizado) todos ellos se transforman en estereotipos¹ del cine venezolano. Lo innegable es que casi todas esas imágenes del cine venezolano se

caracterizan por poseer un perfil negativo que ha pasado a tener un carácter prácticamente inmutable en nuestro imaginario colectivo. Ese estereotipo estaría compuesto por una serie de elementos materiales e inmateriales, desde la psicología hasta características aparentemente más triviales como el tono de voz y la forma de hablar, de caminar, de sentarse, de gesticular, de sonreír, de vestir...etc.

Pues bien, decir que la "década de oro" del cine venezolano se caracterizó por la fundación de estereotipos negativos (que además terminaron estigmatizando al mismo cine nacional) no equivale a sostener que falsificó o erró sus representaciones. Lo que se busca señalar es que captó y elaboró un dibujo personal de los personajes y circunstancias de aquella época que mostró una faceta poco favorable. Muchos de los personajes principales de aquel cine fueron los que románticamente se han designado como los "olvidados" o "excluidos". De modo que podría decirse que sus realizadores esculpieron la imagen del "marginal venezolano". Ese perfil no se circunscribió a su condición socioeconómica, sino que abarcó cualquier otra práctica simbólica. Además, no fue exhibido como esa "otredad" ubicada en las periferias de la ciudad, sino como los personajes que conforman la médula de las grandes urbes.

El 18 de febrero de 1983 se desmorona la estabilidad económica del país con el llamado "viernes negro". La devaluación y el control de cambio se convierte en una experiencia nueva en la historia de Venezuela que a la larga incide lenta, pero sostenidamente, en el desplome de la frágil industria cinematográfica venezolana, por su dependencia de los recursos provenientes de la exportación petrolera. También surgen en el país ciertos conflictos de orden social que escandalizan a la gente y que van a servir para inspirar una nueva temática cinematográfica: el género policial, lo que no se divorcia por completo del hilo argumental de los setenta, pues la delincuencia, la violencia, la corrupción y el sexo continúan marcando la pauta.

A comienzos de los ochenta se estrena *Cangrejo*, (1982), filme basado en uno de los relatos del libro del excomisario de policía Fermín Mármol León, *Cuatro Crímenes, Cuatro Poderes*, que relata una serie de asesinatos, que no lograron resolverse definitivamente, ocurridos entre 1961 y 1973. Chalbaud lleva a la pantalla el caso sobre el secuestro y posterior homicidio del niño Carlos Vicente Vegas e inicia este nuevo género cinematográfico. Dos años después se exhibe *Cangrejo II*, (1984), esta vez Chalbaud se inspira en otro de los relatos del comisario Mármol León, la violación y asesinato de Lesbia Biaggi, en el que su hermano, un sacerdote, es el principal sospechoso. Ese mismo año aparece *Homicidio Culposo*, (1984), filme inspirado en el asesinato del actor Marco Antonio Etedgui, quien solo debía morir en la ficción pero termina, también, haciéndolo en la realidad. César Bolívar crea una versión cinematográfica de esta tragedia y, al igual que Chalbaud, cuestiona al sistema policial y judicial venezolano.

Macu, la Mujer del Policía, (1987), tampoco puede faltar entre las películas de este tipo; es recreación cinematográfica de un triple homicidio pasional por parte de Argenis Ledezma, funcionario de la antigua Policía Metropolitana. En 1982 Luis Correa estrena el documental *Ledezma, el Caso Mamera*, por el cual pasó a ser el único cineasta de la historia del cine venezolano en ser encarcelado por denunciar la corrupción policial que protegía la impunidad del imputado y cuestionar la idoneidad del poder judicial venezolano.

Durante la década de los 80 también se producen algunas películas tipo comedia, como *Coctel de Camarones en el Día de la Secretaria* (1984), *Adiós Miami*, (1984), *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez*, (1986) entre otras. Olegario Barrera en 1986 lleva a la pantalla *Pequeña Revancha*, (1985), su primer largometraje, que fue nominado al premio *Goya (en España)* como Mejor Película Extranjera. Igualmente se estrena *Oriana*, (1985), de Fina Torres, una obra intimista y de corte autoral, adaptación libre de un cuento de Marvel Moreno, que obtiene muchísimos premios: Festival de *Cannes* (Cámara de oro); *Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias* (Premio India Catalina), *Festival de Chicago* (Hugo de Bronce), *Festival Figuera da Foz* (Premio Glauber Rocha), *Premio Municipal de Caracas* (mejor película, mejor fotografía)...entre algunos otros.

A continuación se presenta un listado con muchas de las películas estrenadas a partir de los cincuenta hasta finales de la década de los ochenta del siglo XX. Por lo extenso de la producción cinematográfica, durante dicho período no todas son referenciadas. Tampoco se registran documentales a excepción de *Araya* (imposible no hacerlo), y se excluyen los cortometrajes.

PELÍCULAS	AÑO	DIRECTOR
Yo quiero una mujer así	1950	Juan Carlos Thorry.
Amanecer a la vida	1950	Fernando Cortés
Flor de campo	1950	José Giaccardi

¹ Es decir se construían a partir de "enfoques concretos sobre el mundo en general y sobre grupos humanos en particular; puntos de vista que simplifican y fragmentan la realidad para hacerla más comprensible" (Quin, 2003)

La escalinata	1950	César Enríquez
Luz en el páramo	1953	Víctor Urruchúa
Al sur de Margarita	1954	Napoleón Ordozgoitti
Festín para la muerte	1955	José Miguel de Mora
Tambores en la colina	1956	César Enríquez
Papalepe	1957	Antonio Graciani.
Araya	1959	Margot Benacerraf
Caín adolescente	1959	Román Chalbaud
La paga	1962	Ciro Durán
Cuentos para mayores	1963	Román Chalbaud
Isla de sal	1964	Clemente de la Cerda
El rostro oculto,	1964	Clemente de la Cerda
Entre sábado y domingo	1965	Daniel Oropeza
María del llano	1965	Elia Marcelli
El hombre de Caracas	1967	Juan Xiol y Eduardo Mulargia
Imagen de Caracas	1968	Jacobo Borges y Mario Robles
La autonomía ha muerto	1970	Donald Myerston
Los días duros	1970	Julio César Mármol
Huyendo del sismo	1970	Arturo Plasencia
Chévere o la victoria de Wellington	1971	Román Chalbaud
Sin fin	1971	Clemente de la Cerda
Cuando quiero llorar no lloro	1973	Mauricio Walerstein
La quema de Judas	1974	Román Chalbaud
Crónica de un subversivo latinoamericano	1975	Mauricio Walerstein
La bomba	1975	Julio César mármol
Sagrado y obsceno	1976	Román Chalbaud
Soy un delincuente	1976	Clemente de la Cerda
Canción mansa para un pueblo bravo	1976	Giancarlo Carrer
Compañero Augusto	1976	Enver Cordido
Fiebre	1976	Alfredo Anzola, Juan Santana, y Fernando Toro
Los tracaleros,	1977	Alfredo Lugo
El pez que fuma	1977	Román Chalbaud
Se llamaba SN	1977	Luis Correa
Hombres de mar	1977	Lucas Demare
El cine soy yo	1977	Luis Armando Roche
Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia	1977	Alfredo Anzola
Poema para ser leído bajo el agua	1977	Diego Rísquez
Reincidente	1977	Clemente de la Cerda
Simplicio	1978	Franco Rubartelli
Carmen, la que contaba 16 años	1978	Román Chalbaud
La empresa perdona un momento de locura	1978	Mauricio Walerstein
Pa' mí tú estás loco	1978	César Cortez
Manuel	1979	Alfredo Anzola
País portátil	1979	Iván Feo y Antonio Llerandi
El rebaño de los ángeles	1979	Román Chalbaud
Bodas de papel,	1979	Román Chalbaud
El crimen del penalista	1979	Clemente de la Cerda
A propósito del hombre	1979	Diego Rísquez
Eva, Julia, Perla (Historias de mujeres)	1979	Mauricio Walerstein

Compañero de viaje	1980	Clemente de la Cerda
El regreso de Sabina	1980	Antonio García Molina
La viuda de Montiel	1980	Miguel Littin
Manoa	1981	Solveig Hoogesteijn
Domingo de resurrección	1982	César Bolívar
La boda	1982	Thaelman Urgelles
Cangrejo	1982	Román Chalbaud
Los criminales	1982	Clemente de la Cerda
La gata borracha	1983	Román Chalbaud
La máxima felicidad	1983	Mauricio Walerstein
Tiznao	1983	Salvador Bonet y Dominique Cassuto
Agua que no has de beber,	1984	Clemente de la Cerda
Carpión milagrero	1983	Michel Katz
La casa de agua	1984	Jacobo Penzo
Cóctel de camarones en el día de la secretaria	1894	Alfredo Anzola
Homicidio culposo	1984	César Bolívar
Macho y hembra	1984	Mauricio Walerstein
Cangrejo II	1984	Román Chalbaud
Retén de Catia	1984	Clemente de la Cerda
Adiós Miami	1984	Antonio Llerandi
Operación chocolate	1984	José Alcalde
Orinoko, nuevo mundo	1984	Diego Rísquez
La muerte insiste	1984	Javier Blanco
Diles que no me maten	1985	Freddy Siso
Oriana	1985	Fina Torres
Más allá del silencio	1985	César Bolívar
Ratón de ferretería	1985	Román Chalbaud
El mar del tiempo perdido	1985	Solveig Hoogesteijn
Ya Koo	1985	Franco Rubartelli
Pequeña revancha,	1985	Olegario Barrera
La Graduación de un delincuente,	1985	Daniel Oropeza
De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez	1986	Alfredo Anzola
Ifigenia	1986	Iván Feo
Reinaldo Solar	1986	Rodolfo Restifo
Manón,	1986	Román Chalbaud
De mujer a mujer	1986	Mauricio Walerstein
La matanza de Santa Bárbara	1986	Luis Correa
Noche de machos	1986	Tito Rojas
Macu, la mujer del policía	1987	Solveig Hoogesteijn
La oveja negra	1987	Román Chalbaud
Inocente y delincuente,	1987	Daniel Oropeza
Los años del miedo	1987	Miguel Ángel Landa
Operación billete	1987	Olegario Barrera
Aguasangre, crónica de un indulto	1987	Julio Bustamante
La canción de la montaña	1987	Alberto Arvelo
Con el corazón en la mano,	1988	Mauricio Walerstein
Retén de mujeres	1988	Carlos López
En Sabana Grande siempre es de día	1988	Manuel De Pedro
Candelas en la niebla	1988	Alberto Arvelo

Aventurera	1989	Pablo de la Barra
La mujer ajena	1989	Lívio Quiroz
América, terra incógnita	1989	Diego Rísquez
Ana y Gabriel	1989	Iván Croce

Filmografía del cine Venezolano 1950-1990

La Apuesta por Nuevas Temáticas en la Pantalla Nacional

En los noventa la estabilidad política se estremece con el golpe de estado del año 1992 y existe mucha incertidumbre ante el nuevo gobierno de Rafael Caldera (segundo mandato) después de la destitución del ex presidente Carlos Andrés Pérez. Disminuye la producción cinematográfica en comparación con las décadas precedentes, por lo que algunos catalogan esta época de decadente. Adjetivación inadecuada puesto que si bien hay una recesión en la producción no desmejora su calidad; no en balde constituye la década cuando se producen y estrenan muchos de los filmes más laureados de la cinematografía nacional.

Carlos Azpurua, estrena *Disparen a Matar*, (1991) película que se posiciona con ocho premios internacionales. La película más premiada del cine venezolano también corresponde a los noventa, *Jericó*, (1991), la historia de un sacerdote que tras un intento de evangelizar a una tribu termina asimilando su cultura (con este filme Luis Alberto Lamata obtiene 12 premios internacionales y 25 nacionales). Asimismo Alejandro Saderman nos conmueve con *Golpes a mi Puerta*, (1993), relato del sacrificio de unas monjas en un país oprimido por la dictadura; filme finalista en los premios *Goya*, 1994 y ganador del *Cóndor de Plata al Mejor Guion* por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina.

Los noventa también conciernen al lapso en que por fin, 12 años después, se levanta la censura contra el filme documental, *Ledezma, el Caso Mamera*, (1994), que ya se había estrenado en 1981, de Luis Correa. Se exhibió en los cines bajo el subtítulo de *La Película Prohibida*. Así como José Novoa estrena *Sicario*, (1994), producción venezolana que retrata, a través de la historia del personaje Jairo, la realidad política, social y económica de Colombia y Venezuela aparece como la nación en que los colombianos pueden alcanzar sus metas y sueños (esa es la aspiración de Jairo una vez decidido a abandonar su mundo criminal).

Corresponde igualmente a la época en que nuevamente Luis Alberto Lamata alcanza los laureles del éxito con *Desnudo con Naranjas*, (1996), conquistando siete premios. Chalbaud sorprende con *Pandemónium, la Capital del Infierno*, (1997), producción en la que introduce un protagonista diferente a los que nos tenía habituados: un poeta casi loco y sin pies; haciéndose acreedor el filme al Premio Mejor Película en el *XIX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* y *Sol de Oro* en Biarritz, Francia. Igualmente Carlos Azpurua se inspira *Con Amaneció de Golpe*, (1998), para recrear el golpe de estado, fallido, perpetrado por el ex presidente Hugo Chávez (el guion de Cabrujas sirve para captar las circunstancias de la sociedad del aquel entonces). Película nominada a los Premios *Goya*, 1999, además de obtener el Premio *Vigía* en El Festival de Películas de La Habana como mejor película extranjera.

Cierra esta década, Huelepega: Ley de la Calle, (1999), dirigida por Elia Schneider, quien ofrece una visión de los niños de la calle desde la perspectiva de los personajes y con ello incursiona en el llamado “realismo sucio y callejero latinoamericano”; apelativo, que según León (2005), se deriva de un tipo de literatura norteamericana que aborda historias de mundos desencantados, en los cuales los valores sociales y los ideales comunitarios se encuentran en descomposición. Esta película logra varios premios internacionales: Mejor Película, (*Festival Internacional de Cine de Buenos Aires*, Argentina) Mejor fotografía (*Festival Internacional de Cine de Nueva York*) y Mejor película (*Festival Internacional de Cine de Vitoria*, España).

El nuevo milenio surge con muchos cambios sobre todo por el mandato, desde el año 1999, de un nuevo presidente que rompe con el bipartidismo de cuarenta años: Hugo Chávez. Los primeros tiempos son de mucha agitación con el deslave de Vargas (15 de diciembre de 1999), el paro petrolero (diciembre 2002 hasta febrero 2003) y el golpe de estado (abril 2002), circunstancias que repercuten negativamente en la producción cinematográfica nacional, pues desde 1999 hasta 2005 son escasísimos los filmes llevados a la pantalla. Favorablemente en el 2005, apunta Káiser (ibíd.), se aprueba la Reforma de la Ley Cinematográfica Nacional, mediante la cual se crea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (*Fonprocine*), ente encargado de promover, financiar e incentivar la producción cinematográfica nacional.

De este modo experimenta el cine un nuevo auge y transformación con películas tales como: *Secuestro Express*, (2005), dirigida por Jonathan Jakubowicz; *Una Abuela Virgen*, (2007), de Olegario Barrera; *13 Segundos*, (2007), de Freddy Fadel; *Puras Joyitas*, de Henry Rivero y César Oropeza (2007); *La Hora Cero*, de Diego Velasco (2010); *Habana Eva*, (2010), de Fina Torres,... entre muchas otras. Lo extraordinario, aparte de su resurgimiento, es que las temáticas comienzan a ser diferentes a las que dominaron la escena durante los setenta y ochenta, surgiendo filmes novedosos: *Cheila, una Casa*

pa' Maíta, (2010), de Eduardo Barberena, con un tópico ignorado para aquel momento, la transexualidad; *Azul y no tan Rosa*, (2012), de Miguel Ferrari, que trata muchos estereotipos, entre ellos el machismo de la sociedad venezolana y se detiene en otro tema poco atendido como lo es la paternidad desde la perspectiva de un homosexual (convirtiéndose en el primer largometraje venezolano en obtener un premio *Goya* como mejor película hispanoamericana). En otros casos la temática de la delincuencia y la violencia se mantiene pero al final el héroe se redime y levanta, como en *Hermano*, (2010), de Marcel Rasquin.

Las innovaciones temáticas van a continuar con películas tales como *La Casa del Fin de los Tiempos*, (2013), ópera prima de Alejandro Hidalgo, combinación entre suspenso y terror, primera en su estilo dentro de la cinematografía nacional (alcanzó 13 premios internacionales). Otra de esas películas referencia criolla obligada es *Papita, Maní, Tostón* (2013), dirigida por Luis Carlos Hueck que hace de la cultura del béisbol venezolano su argumento y considerada por muchos como la mejor manera de describir humorísticamente la forma de ser del venezolano. Otro tema bastante novedoso es el que se observa en *Pelo Malo*, (2014), en donde su directora, Mariana Rondón, aborda tramas como la homofobia, la violencia doméstica y los estereotipos de belleza (logrando un galardón por Mejor Dirección y Guion en *El Festival Internacional de Mar de Plata* y la Concha de Oro en *El Festival Internacional de Cine de San Sebastián*).

Tampoco se puede dejar de lado los intentos por consolidar un cine histórico a través de producciones tales como *Libertador*, (2014), de Alberto Arvelo, biografía de Simón Bolívar (consiguiendo una nominación en los premios *Óscar* 2015); aclarando que esta tendencia ya se había instaurado desde mucho antes. Películas como *Manuela Sáenz* (2000), de Diego Rísquez; *Francisco de Miranda* (2006), también de Rísquez; *Miranda Regresa* (2007), de Luis Alberto Lamata; *Taita Boves*, (2010), también de Lamata con Juvel Vielma; *Zamora, Tierra y Hombres Libres* (2011), de Román Chalbaud; *Días de Poder* (2011), también de Chalbaud; Bolívar, el Hombre de las Dificultades, (2013), de Luis Alberto Lamata, se cuentan entre dichos antecedentes.

El aumento y diversidad de la producción cinematográfica en estos últimos casi treinta años ha sido evidente. Difícil recoger todos esos filmes (largometrajes, cortometrajes y documentales). No obstante una muestra extensiva de los mismos lo compone el cúmulo de películas (largometrajes) referenciados seguidamente:

PELICULAS	AÑO	DIRECTOR
Cuchillos de fuego	1990	Román Chalbaud
Joligud	1990	Augusto Pradelli
Mestizo	1990	Mario Handler
El caso Bruzual	1990	Henry Ramos
El corazón de las tinieblas	1990	Román Chalbaud
Un domingo feliz	1991	Olegario Barrera
Entre golpes y boleros	1991	John Dickinson
Señora Bolero	1991	Marilda Vera
Jericó	1991	Luis Alberto Lamata
Disparen a matar	1991	Carlos Azpurua
Río Negro	1992	Atahualpa Lichy
Fin de round	1993	Olegario Barrera
Golpes a mi puerta	1993	Alejandro Saderman
Ledezma, el caso Mamera	1994	Luis Correa
Móvil pasional,	1994	Mauricio Walerstein
En territorio extranjero	1994	Jacobo Penzo
Los platos del diablo	1995	Thaelman Urgelles
Sicario	1995	Joseph Novoa
Mecánicas celestes	1996	Fina Torres
La montaña de cristal,	1996	Joaquín Cortez
Pandemónium, la capital del infierno	1997	Román Chalbaud

Desnudo con naranjas	1997	Luis Alberto Lamata
Tokyo-Paraguaipoa	1997	Leonardo Henríquez
Una vida y dos mandados	1997	Alberto Arvelo
Amaneció de golpe	1998	Carlos Azpurua
Piel	1998	Oscar Lucién
100 años de perdón	1998	Alejandro Saderman
Muchacho solitario	1998	César Bolívar
La nave de los sueños	1999	Ciro Durán
Huelepega: ley de la calle	1999	Elia Schneider
Caracas amor a muerte	2000	Gustavo Balza
Manuela Sáenz	2000	Diego Rísquez
La pluma del arcángel,	2001	Luis Manzo
Borrón y cuenta nueva	2001	Henrique Lazo
osca, la verdadera historia	2002	Iván Feo
Punto y raya	2004	Elia Schneider
Habana, Havana,	2004	Alberto Arvelo
Secuestro express	2005	Jonathan Jakubowicz
El Caracazo	2005	Román Chalbaud
La ciudad de los escribanos	2005	José Velasco
Elipsis	2006	Eduardo Arias-Nath
Maroa	2006	Solveig Hoogesteijn
Francisco de Miranda,	2006	Diego Rísquez
El don	2006	José Ramón Novoa
Postales de Leningrado	2007	Mariana Rondón
Cyrano Fernández	2007	Alberto Arvelo
La clase	2007	José Antonio Varela
Miranda regresa	2007	Luis Alberto Lamata
Una abuela virgen	2007	Olegario Barrera
Puras joyitas	2007	César Oropeza y Henry Rivero
Señor presidente	2007	Rómulo Guardia
13 segundos	2007	Freddy Fadel
El enemigo	2008	Luis Alberto Lamata
El tinte de la fama	2008	Alejandro Bellame
Zamora, tierra y hombres libres	2008	Román Chalbaud
Libertador Morales	2009	Efterpi Charalambidis
Son de la calle	2009	Julio César Bolívar
Venezzia	2009	Haik Gazarian
Habana Eva	2010	Fina Torres
Cheila, una casa pa' maíta	2010	Eduardo Barberena
Taita Boves	2010	Luis Alberto Lamata
La hora cero	2010	Diego Velasco
Hermano	2010	Marcel Rasquin
Un lugar lejano	2010	José Ramón Novoa
Des-autorizados,	2010	Elia Schneider
El chico que miente	2011	Marité Ugá
Días de poder	2011	Román Chalbaud
Memorias de un soldado	2011	Caupolicán Ovalles
Cenizas eternas	2011	Margarita Cadenas

El rumor de las piedras	2011	Alejandro Bellame
Reverón	2011	Diego Rísquez
Wayúu: la niña de Maracaibo	2011	Miguel Curiel
De repente, la película	2011	Luis Armando Roche
La pura mentira	2012	Carlos Daniel Malavé
El manzano azul	2012	Olegario Barrera
Cabimas, donde todo comenzó	2012	Jacobo Penzo
Piedra, papel o tijera	2012	Hernán Jabes
Tiempos de dictadura. Tiempos de Marcos Pérez Jiménez	2012	Carlos De Oteyza
Caracas, las dos caras de la vida	2012	Jackson Gutiérrez
Azul y no tan rosa	2012	Miguel Ferrari
Brecha en el silencio	2013	Luis Alejandro Rodríguez y Andrés Eduardo Rodríguez
La ley	2013	Andrea Herrera Catalá
La casa del fin de los tiempos	2013	Alejandro Hidalgo
Papita, maní, tostón	2013	Luis Carlos Hueck
El regreso	2013	Patricia Ortega
Bolívar, el hombre de las dificultades	2013	Luis Alberto Lamata
Esclavo de Dios	2013	José Ramón Novoa
Liz en septiembre	2013	Fina Torres
Corpus Christi	2013	César Bolívar
Libertador	2013	Alberto Arvelo
Pelo malo	2013	Mariana Rondón
La distancia más larga	2014	Claudia Pinto Emperador Espejos
El psiquiatra	2014	Manuel Pifano
Hasta que la muerte nos separe	2015	Abraham Pulido
El malquerido	2015	Diego Rísquez
Desde allá	2015	Lorenzo Vigas
Muerte suspendida	2015	Óscar Rivas Gamboa
Sabino vive, las últimas fronteras	2015	Carlos Azpúrua
El abrazo de la serpiente	2016	Ciro Guerra
Muerte en Berruecos	2016	Caupolicán Ovalles
Tamara	2016	Elia Schneide
El peor hombre del mundo	2016	Edgar Rocca
El Inca,	2016	Ignacio Castillo Cottin
Vivir de imaginar	2016	Carlos Bolívar
La planta insolente	2017	Román Chalbaud
Locos y peligrosos	2018	William Colmenares y Javier Paredes
Abril	2018	José Antonio Varela
Desafío urbano	2018	Oscar Rivas Gamboa
La familia	2018	Gustavo Rondón Córdova
Hijos de la sal	2018	Luis Eduardo y Andrés Eduardo Rodríguez
La noche de las dos lunas,	2018	Miguel Ferrari
Oculto,	2018	Guillermo Bárcenas y Frank Spano
Locos y peligrosos	2018	William Colmenares
Infeción,	2019	Flavio Pedota
Interferencia	2019	Zigmunt Cedinsky

Filmografía Venezolana 1990 - 2019

La Distancia más Larga, (2014), dirigida por Claudia Pinto, es una de las películas que en estos postreros tiempos ha dado mucho que hablar, una historia de comienzos y finales (vida y muerte) enmarcada en la convulsa Caracas y la majestuosa Gran Sabana; obtuvo varios premios internacionales, entre ellos: *Premio Platino* (Mejor Ópera Prima) y nominación al *Goya 2015* (Mejor Película Hispanoamericana). Otra de esas películas que nos hace sentir orgullosos del cine venezolano es *Desde Allá*, (2015), de Lorenzo Vigas, filme que desmorona el estereotipo del “macho venezolano”, ese al que durante años el cine nos acostumbró, e introduce al homosexual (protagonista poco explotado desde una perspectiva humana). Esta producción ganó el galardón *León de Oro* y *Premio Platino a Mejor Opera Prima de Ficción*.

No puede faltar en este recuento de películas de estos años *El Abrazo de la Serpiente*, (2015), de Ciro Guerra, filme que no es una producción completamente venezolana (coproducción entre Colombia, Venezuela y Argentina) y que cuenta el encuentro entre culturas diferentes pero, esta vez, no se trata de la colonización del siglo XV sino del siglo XX, específicamente el periodo denominado como “fiebre del caucho”. Realización que conquistó muchísimos reconocimientos: nominación a Mejor Película Extranjera (*Premios Óscar*, 2015) y Premio Art Cinema Award, (*Festival de Cannes*, 2015), son solo dos de ellos.

Se termina este recorrido de ciento veintidós años de cine venezolano (1897-2019) con el filme *El Inca*, (2016), de [Ignacio Castillo Cottin](#), cimentado en la trágica historia de Edwin Valero, considerado símbolo nacional del deporte por haber sido dos veces Campeón Mundial de Boxeo. Poco después de su estreno, y de haber ganado el premio como Mejor Película en *El Festival de Cine de Mérida*, ese mismo año, fue prohibida su exhibición en el territorio nacional; convirtiéndose en la segunda película del cine venezolano en ser censurada judicialmente.

Conclusión

El devenir del cine venezolano ha estado enlazado desde sus orígenes a los diferentes cambios que el país ha experimentado; de ahí que se haya exhibido como un cine que busca reflejar la realidad próxima. Se entiende que no se trata de una realidad incontrovertible sino de una visión de verdad que se ha fraguado de la subjetividad de sus cineastas y que tiene mucho que ver con lo que se incluye, y también con lo que se omite, a través de un proceso de encuadre y recuadre fílmico. Centrándonos en el desarrollo histórico del cine venezolano, vemos que después de su génesis se convierte en un cine de propaganda política al servicio de quienes ostentaban el poder y que con la llegada de la “época de oro” emerge como un cine de denuncia y crítica social, en el que irrumpen personajes cuyas esencias parecen guardar con la realidad un juego de espejos, pero también de simulacros, para finalmente renovarse (a partir de los noventa) y enfocarse, sin dejar de preocuparse por las características del contexto social que le rodea, en la problemática interior del hombre contemporáneo. Lamentablemente, la otrora alta creación fílmica de anteriores décadas ha mermado considerablemente en los últimos años, posiblemente debido a la crisis, en todos los órdenes, que flagela al país. Esperemos ver la reinterpretación que el cine, en un futuro, nos proporcione, a través de uno o varios filmes, de estos episodios que sin lugar a dudas han transfigurado la realidad del venezolano.

Bibliografía

- Acosta, J., Aray, E., Cisneros, C., Crespo, M., Herrera, P., Hernández, T., Izaguirre, R., Marrosu, A., Miranda, J., Molina, A., Rodríguez, J., Roffé, A., Sandoval, J. y Rodríguez, F. (1997). *Panorama histórico del Cine en Venezuela. 1896 –1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Acosta, J. (2010). *Rómulo Gallegos y el cine nacional*. Caracas: Fundación. Cinemateca Nacional.
- Aguirre, J. Bisbal, M. (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Aparici, R. (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Káiser, P. (2011). Historia del cine venezolano. En *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Tomo 8, pp. 631-641.
- Larrosa, J. (2007). Las Imágenes de la Vida y la Vida de las Imágenes: tres notas sobre el cine y la educación de la mirada. *Educação & Realidade*, vol. 32, núm. 2. pp. 7-22.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Tirado, R. (1987): *Memorias y notas del cine venezolano. 1897-1959*. Caracas: Fundación Neumann.

RESEÑAS

Brito, Carlos (2017). *Cuando raya el esplendor*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2017

Luis Malaver
Universidad de Oriente
luismalavervalderrama@gmail.com



Carlos Brito, poeta y ensayista venezolano, fallecido en 2019.

I

La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros.

Jorge Luis Borges

Pocas veces “asistimos” a la lectura de un libro de ensayos que nos plantea un viaje sin señalar un derrotero final que no sea la fuerza de lo intangible, la profundidad del roce, de la fe, de la poesía, de la mirada, de la unión del misterio de lo místico con el misterio de la poesía. Carlos Brito con *Cuando raya el esplendor* nos aleja de esa pretensión racionalista, tantas veces desmedida, de la búsqueda de la verdad como conocimiento medido, exacto, tasado en el mercado de las superficialidades, conformista y autoritario sin fisuras, repetido mecánicamente sin hondura metafísica. Quiere que acompañemos su viaje desde su experiencia directa con la fe, la poesía, los misterios y con sus vivencias de lector de San Juan de La Cruz, de María Zambrano, y otros tantos, con su búsqueda cifrada en los versos de uno de sus poetas preferidos: Antonio Machado, ¿Tu verdad? No, la Verdad,/ y ven conmigo a buscarla./ La tuya, guárdatela. Así, su recorrido, que acompañamos guiados por su intuición, su fe, su poesía no está para satisfacer una meta preestablecida sino para degustar los asombros y descubrimientos del recorrido; a fin de cuentas, tanto el místico como el poeta rozan, pero no apenas, en esa epifanía la vida adquiere tal calado que es imposible no vivir con él por el resto de la existencia.

Imágenes vírgenes y santos, imagen la que construye la poesía, imagen como impulso, como boceto para echar a andar la expresión siempre delante de nosotros, inalcanzable en esta experiencia de vida para el místico, inalcanzable para las palabras del poeta pero siempre indicando el camino de quien busca sin brújula, ni mapas, sin certezas de horarios, sin sol en el cenit del mediodía, abandonado a la fe, esa que mal llaman ciega pero que puede ver, precisamente por eso, más en la oscuridad.

II

Carlos Brito (1958-2019) nos advierte que hoy “Todo está secularizado o tiende a su irremediable secularización”. Si sumamos a esto la prisa, la despreocupación, el olvido ético, como él mismo nos dice, dónde situamos al hombre de nuestro tiempo que no se detiene ante la poesía que nace de ese parto lento y profundo del espíritu, conectada con lo sagrado, dónde la filosofía de María Zambrano que, como toda filosofía, no pretende responder preguntas, sino situarnos en el lugar de la búsqueda, de las revelaciones, de la incertidumbre y los misterios, pero que en ella se hace honda hechura de la angustia, como también de la esperanza y la poesía. En la cárcel, San Juan de la Cruz, en la oscuridad casi total de la antigua letrina que fue su calabozo, encontró el aliento para esa comunión profunda con las dos gracias, la de la poesía, la del hombre de fe. Del pozo donde cayó María Zambrano en su infancia, de lo ya referido del poeta descalzo, nace la esperanza que no se rinde ante la racionalidad siempre cercada por las urgencias objetivas. En la poesía y en la religión verdadera, la íntima nacida de la fe, de la intuición (no la otra, la dominante, mercadeable y superficial) está el despertar, la comunión necesaria.

III

Los pescadores pintan, o fijan en bajorrelieve, en la proa de sus embarcaciones, a ambos lados de la quilla, dos ojos, los llaman Los ojos de Dios. Aniceto, el poeta pescador, sentencia: “En el mar el hombre está solo, sólo Dios sabe quién es uno”. Carlos Brito nos guía desde, de una experiencia amorosa paterna como empieza a un tránsito hasta los tiempos antiguos de la relación del ojo y la mirada con las divinidades, de cómo se ha construido en diversas civilizaciones esa comunicación no sólo distante, sino teleológica, pero a la vez arraigada en lo íntimo de nuestros asombros y nuestros miedos. La mirada construyendo logos, comunicación, poesía. Tiresias, pero también Homero. La poesía creadora de realidad, como nos dice Roberto Juarroz, la poesía constructora de imagen, es obra del ojo, porque el ojo se vuelve hasta las profundidades del ser, se cierran los ojos para contemplar la divinidad porque su luz enceguece, se cierran los ojos porque el poema no está en el sitio del conocimiento, está en ese sedimento del espíritu, no siempre exento de azar como nos dice Borges. Son muchos los ejemplos con los cuales nos ilustra lo anterior Carlos Brito, el poeta, el cineasta, pero también el docente y un docente es, o debería ser, por excelencia, generoso con sus hallazgos.

IV

Cuando raya el esplendor es, sin duda alguna, uno de los mejores libros de ensayos que aborda la relación de la poesía con la espiritualidad religiosa. Hay en él tanta poesía, tanta profundidad desgranada con la sencillez de quien, emulando a San Juan de la Cruz sostiene como él: “estas canciones... parecen estar escritas por algún fervor de amor a Dios”, enarbolando la duda como aliciente, el abandonarse a lo desconocido, a la búsqueda en fe de la divinidad, que también es palabra.

Los once textos que componen *Cuando raya el esplendor* están fuertemente unidos por la misma pasión, el mismo goce y autenticidad, la misma entrega; es más, logra Carlos Brito contagiarnos ese roce epifánico, independientemente de nuestras creencias religiosas, de nuestros gustos literarios. Por eso no es fácil leerlo solamente una vez, se vuelve sobre él para degustar de la misma fuente, para sentirnos movidos, para celebrar su hondura y alejarnos de la prisa y el griterío de estos días, del desencanto de las superficialidades. No es fácil, tampoco, escribir sobre este texto, no lo fue para mí, me faltaban palabras o me sobraban, las justas eran esquivas. Sencillo sí se me hace invitarlos a leerlo; si este texto lograra que tal cosa ocurriera habría logrado su propósito, quizás el único.

La Literatura Otra

Derek Walcott

(1930-2017)

Derek Walcott es considerado como el más universal de los poetas antillanos. Y lo es tal vez por su condición de hombre tras-humante, que recorrió y absorbió sin rubor muchos caldos que cocinaron las culturas con las que entró en contacto. Nació en Claitre, ciudad situada en una pequeñísima isla del Caribe, Santa Lucía, que en el momento de su nacimiento era una colonia británica, la más pequeña de las Antillas. Su padre era pintor, y murió cuando el poeta contaba solo un año. Sus abuelas eran descendientes de esclavos. En su vida se fue amalgamando una rica hibridez. Estudió en el University College of the West Indies. En 1953 se fue a vivir a Trinidad, donde fundó y dirigió (en 1959) el Theater Workshop. El poemario que lo consagró fue *Green Night* (1962). Durante dos décadas ejerció de profesor en la Universidad de Bostón, donde fundó también el Teatro de los dramaturgos de Boston en 1981. Su obra comprende poesía, teatro y ensayos. Sus libros más relevantes son *Islas*, *El testamento de Arkansas* (donde apareció originalmente “La luz del mundo”, el poema que publicamos ahora), *La voz del crepúsculo*, *La abundancia*. *Omeros* es su poemario de mayor impacto. Se sustenta en el intertexto homérico y despliega la odisea del poeta antillano por el mundo. En 1992 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura.



Serie IMAGEN Y PALABRA
Enrique Hernández-D'Jesús
Fotografía intervenida

La luz del mundo

Derek Walcott

Traducción: Jesús Medina Guilarte

Kaya now, got to kaya now
Got to have kaya now,
For the Rain is falling
Bob Marley

Marley retumbaba en el estéreo del bus
y la belleza tarareaba los coros suavemente.
Yo podía ver los puntos en los que la luz irradiaba y definía
las partes más planas de su mejilla;
si este fuera un retrato, dejarías los claros para el final, estas luces
hacían sedosa su piel negra; yo le habría puesto un zarcillo,
algo simple, un buen oro, como contraste, pero ella
no llevaba ninguna clase de joyería. Imaginé un olor dulce
y poderoso emanando de ella, como si viniera de una pantera inmóvil,
y la cabeza no era otra cosa sino heráldica.
Cuando dirigía su vista hacia mí, y luego la apartaba educadamente,
porque mirar fijamente a cualquier extraño es de mala educación,
lucía como una estatua, como una Libertad
Guiando al Pueblo de Delacroix negra, los ligeramente abultados
blancos de sus ojos, la boca de ébano tallado,
el peso del torso sólido, y femenino,
pero gradualmente plano que se fundía con el crepúsculo,
excepto en la línea de su perfil, y la mejilla iluminada,
y pensé, Oh Belleza, ¡tú eres la luz del mundo!

No sería la única vez que habría pensado esa frase
en la buseta que zumbaba entre Gros-Islet y el Mercado, con su polvillo de carbón
y los restos de vegetales esparcidos por el piso de las compras sabatinas,
y las licorerías retumbantes, afuera de cuyas puertas resplandecientes
veías mujeres borrachas sobre el pavimento, la más triste de todas las cosas,
terminando su semana abruptamente, terminando su semana poco a poco.
El Mercado, mientras cerraba en esta noche de sábado,
recordaba una infancia de lámparas de gas errantes
colgadas en los postes de las esquinas, y el viejo rugido
de vendedores y tráfico, cuando el encargado de encender las lámparas trepaba,
colgaba la lámpara en el poste y se movía al siguiente,
y los niños volvían sus rostros hacia la polilla, con ojos tan blancos como sus camisones; el Mercado
en sí mismo estaba cerrado en su caótica oscuridad,
y las sombras peleaban por pan en las tiendas,
o peleaban por la formal costumbre de pelear
en las licorerías eléctricas. Recuerdo las sombras.

La van lentamente cubría el cada vez más oscuro almacén.
yo estaba sentado en la fila delantera, no tenía necesidad del tiempo.
Miraba a dos muchachas, una con un corpiño amarillo,
shorts amarillos, y una flor en el pelo,

y deseaba en paz a la otra, menos interesante.
Esa noche había caminado las calles de la ciudad
donde nació y creció, pensando en mi madre
con sus canas teñidas por el crepúsculo¹,
y en las casitas de techos inclinados que lucían perversas
en su entrevero; yo había dirigido mi mirada atenta hacia las salas de estar
con persianas a medio cerrar, hacia la mueblería opaca,
sillas Morris, una mesa central con flores de cera,
y la litografía del Sagrado Corazón de Cristo,
buhoneros aún vendiendo a las calles vacías-
dulces, nueces, chocolates esponjosos, pasteles de nuez, mentas.

Una mujer con un sombrero de paja sobre su pañoleta
cojeaba en dirección a nosotros con una cesta; en algún lugar,
a alguna distancia, había una cesta más pesada
que ella no podía cargar. Había entrado en pánico.
Le dijo al chofer: “pas quittez moi a terre”
lo que, en su patois, quiere decir: “no me abandones”,
lo que es, en su historia y la de su gente:
“no me dejes en la tierra”, o, por medio de un cambio de acento:
“no me dejes la tierra” (en herencia);
“pas quittez moi a terre, bendita buseta,
no me dejes en la tierra, ya he tenido suficiente de eso”
el bus cubrió la oscuridad con sombras pesadas
que no serían dejadas en la tierra; no, que serían dejadas
en la tierra, y que tendrían que arreglárselas.
El abandono era algo a lo que se habían acostumbrado.

Y yo los había abandonado, sabía que ahí
sentados en la buseta, en el apacible crepúsculo del mar,
con hombres inclinados en sus canoas, y las luces naranjas
del promontorio Vigie, botes negros en el agua;
yo, que nunca pude solidificar mi sombra
para convertirme en una de sus sombras, les había dejado su tierra,
sus peleas por ron blanco, y sus sacos de carbón,
su desprecio por los oficiales, por cualquier clase de autoridad.
Estaba profundamente enamorado de la mujer en la ventana.
Quería irme a casa con ella esta noche.
Quería que tuviera la llave de nuestra pequeña casa
de playa en Gros-llet; quería que se pusiera
un camisón blanco que se vertiera como agua
en las negras rocas de su pecho, quería
simplemente acostarme a su lado cerca del anillo de una lámpara de latón,
con una mecha de kerosene, y decirle en silencio
que su pelo era como una colina boscosa en la noche,
que un hilillo de ríos estaba en su axila,
que podía comprarle Benín si le placía,
y que nunca la dejaría en la tierra. Pero a los otros tampoco.

Porque sentí un gran amor que podía llevarme a las lágrimas,
y una pena que me quemaba los ojos como una ortiga,
temía empezar a sollozar de repente
en el transporte público con el Marley sonando,

¹. En el original, “tinted by the dyeing dusk”, juego de palabras intraducible. “Dyeing” hace referencia aquí a aquello que tiene la capacidad de teñir. Sin embargo, la palabra es homófona con “dying” (moribundo). Esta ambigüedad sonora (quizás más que intencionada) lamentablemente no puede ser trasladada al español.

y un niño mirando con atención por sobre los hombros
del chofer y de mí las luces que venían,
la prisa de la carretera en la oscuridad del pueblo,
con lámparas en las casas de las pequeñas colinas,
y cúmulos de estrellas; yo los había abandonado,
los había dejado en la tierra, los dejé para que cantaran
canciones tristes de Marley tan reales como el olor
de la lluvia en la tierra seca, o el olor de la arena húmeda,
y el bus se sintió cálido con su vecindad, su consideración, y las educadas despedidas
bajo la luz de las lámparas.

En el estruendo,
en la música de sordo sollozo, la fragancia afirmadora
que manaba de sus cuerpos. Quería que el bus
siguiera avanzando por siempre, que nadie descendiera
y deseara buenas noches bajo los rayos de las lámparas
y emprendiera el camino torcido hacia la puerta iluminada,
guiados por luciérnagas; quería que la belleza de ella
se adentrara en la calidez de la madera amable,
en el golpeteo aliviado de los platos esmaltados
en la cocina, en el árbol del jardín,
pero llegué a mi parada. Afuera el hotel Halcyon.
El lounge estaría lleno de transeúntes como yo.
Luego caminaría hacia arriba de la playa con la espuma marina.
Me bajo de la van sin decir buenas noches.
Buenas noches estaría cargado de un amor inexpresable.
Ellos siguieron en su buseta, me dejaron en la tierra.

Luego, unas cuantas yardas más adelante, la van se detuvo. Un hombre
gritó mi nombre desde la ventana.
Caminé hacia él. Extendió su mano hacia afuera sosteniendo algo.
Un paquete de cigarrillos se me había caído.
Me lo dio. Me volví, ocultando mis lágrimas.
No había nada que quisieran, nada que pudiera darles
sino esta cosa que he llamado "La Luz del Mundo".

The light of the world

Derek Walcott

Kaya now, got to have kaya now,
Got to have kaya now,
For the rain is falling.
Bob Marley

Marley was rocking on the transport's stereo
and the beauty was humming the choruses quietly.
I could see where the lights on the planes of her cheek
streaked and defined them; if this were a portrait
you'd leave the highlights for last, these lights
silkened her black skin; I'd have put in an earring,
something simple, in good gold, for contrast, but she
wore no jewelry. I imagined a powerful and sweet
odour coming from her, as from a still panther,
and the head was nothing else but heraldic.
When she looked at me, then away from me politely
because any staring at strangers is impolite,
it was like a statue, like a black Delacroix's
Liberty leading the People, the gently bulging
whites of her eyes, the carved ebony mouth,
the heft of the torso solid, and a woman's,
but gradually even that was going in the dusk,
except the line of her profile, and the highlit cheek,
and I thought, O Beauty, you are the light of the world!

It was not the only time I would think of that phrase
in the sixteen-seater transport that hummed between
Gros-Islet and the Market, with its grit of charcoal
and the litter of vegetables after Saturday's sales,
and the roaring rum shops, outside whose bright doors
you saw drunk women on pavements, the saddest of all things,
winding up their week, winding down their week.
The Market, as it closed on this Saturday night,
remembered a childhood of wandering gas lanterns

hung on poles at street corners, and the old roar
of vendors and traffic, when the lamplighter climbed,
hooked the lantern on its pole and moved on to another,
and the children turned their faces to its moth, their
eyes white as their nighties; the Market
itself was closed in its involved darkness
and the shadows quarrelled for bread in the shops,
or quarrelled for the formal custom of quarrelling
in the electric rum shops. I remember the shadows.

The van was slowly filling in the darkening depot.
I sat in the front seat, I had no need for time.
I looked at two girls, one in a yellow bodice
and yellow shorts, with a flower in her hair,
and lusted in peace, the other less interesting.
That evening I had walked the streets of the town
where I was born and grew up, thinking of my mother
with her white hair tinted by the dyeing dusk,
and the tilting box houses that seemed perverse
in their cramp; I had peered into parlours
with half-closed jalousies, at the dim furniture,
Morris chairs, a centre table with wax flowers,
and the lithograph of Christ of the Sacred Heart,
vendors still selling to the empty streets-
sweets, nuts, sodden chocolates, nut cakes, mints.

An old woman with a straw hat over her headkerchief
hobbled towards us with a basket; somewhere,
some distance off, was a heavier basket
that she couldn't carry. She was in a panic.
She said to the driver: 'Pas quittez moi a terre,'
which is, in her patois: 'Don't leave me stranded,'
which is, in her history and that of her people:
'Don't leave me on earth,' or, by a shift of stress:
'Don't leave me the earth' (for an inheritance);
'Pas quittez moi a terre, Heavenly transport,
Don't leave me on earth, I've had enough of it.'
The bus filled in the dark with heavy shadows
that would not be left on earth; no, that would be left

on the earth, and would have to make out.
Abandonment was something they had grown used to.

And I had abandoned them, I knew that there
sitting in the transport, in the sea-quiet dusk,
with men hunched in canoes, and the orange lights
from the Vigie headland, black boats on the water;
I, who could never solidify my shadow
to be one of their shadows, had left them their earth,
their white rum quarrels, and their coal bags,
their hatred of corporals, of all authority.
I was deeply in love with the woman by the window.
I wanted to be going home with her this evening.
I wanted her to have the key to our small house
by the beach at Gros-Ilet; I wanted her to change
into a smooth white nightie that would pour like water
over the black rocks of her breasts, to lie
simply beside her by the ring of a brass lamp
with a kerosene wick, and tell her in silence
that her hair was like a hill forest at night,
that a trickle of rivers was in her armpits,
that I would buy her Benin if she wanted it,
and never leave her on earth. But the others, too.

Because I felt a great love that could bring me to tears,
and a pity that prickled my eyes like a nettle,
I was afraid I might suddenly start sobbing
on the public transport with the Marley going,
and a small boy peering over the shoulders
of the driver and me at the lights coming,
at the rush of the road in the country darkness,
with lamps in the houses on the small hills,
and thickets of stars; I had abandoned them,
I had left them on earth, I left them to sing
Marley's songs of a sadness as real as the smell
of rain on dry earth, or the smell of damp sand,
and the bus felt warm with their neighbourliness,
their consideration, and the polite partings

in the light of its headlamps. In the glare,
in the thud-sobbing music, the claiming scent
that came from their bodies. I wanted the transport
to continue forever, for no one to descend
and say a good night in the beams of the lamps
and take the crooked path up to the lit door,
guided by fireflies; I wanted her beauty
to come into the warmth of considerate wood,
to the relieved rattling of enamel plates
in the kitchen, and the tree in the yard,
but I came to my stop. Outside the Halcyon Hotel.
The lounge would be full of transients like myself.
Then I would walk with the surf up the beach.
I got off the van without saying good night.
Good night would be full of inexpressible love.
They went on in their transport, they left me on earth.

Then, a few yards ahead, the van stopped. A man
shouted my name from the transport window.
I walked up towards him. He held out something.
A pack of cigarettes had dropped from my pocket.
He gave it to me. I turned, hiding my tears.
There was nothing they wanted, nothing I could give them
but this thing I have called 'The Light of the World.'

© Derek Walcott

Editor's Note: Recorded at Poetry International Festival Rotterdam, 1989.

La poética del paisaje en Derek Walcott

Dominique Aurélie
Université des Antilles

Dominique.aurelia@martinique.univ-ag.fr

• Cómo hablar del paisaje cuando no es decoración, sino memoria fragmentada? ¿Cómo resistir a toda tentación de exotismo cuando se es un poeta caribeño?

• Examinamos a través de este artículo los procedimientos practicados por Derek Walcott para conjugar la relación entre paisaje e historia.

Según Walcott, el paisaje construye memoria, lee la memoria del presente y los sonidos de los múltiples lenguajes de los pueblos que vivieron allí. Al proceder a una deconstrucción irónica de las categorías estáticas de la binariedad, en una explosión de códigos lingüísticos, Walcott describe una re-habitación de sus lugares y una re-nominación de un mundo que él preferirá adánico, efectuando una ruptura epistemológica con la búsqueda de la identidad nativa, para crear una poética a partir de la disonancia de su Paraíso «con los agrios frutos de la experiencia».

Me resultará difícil dar cuenta de una obra constituida por más de veinte poemarios, una docena de obras de teatro y varios ensayos sin arriesgarme a caer en la simplificación o colmarla de ironía, en la crítica a un autor que escapa a todas las categorizaciones binarias y que celebra la opacidad de la hibridez. Por lo tanto, me contentaré con estudiar algunos poemas extraídos de libros significativos para ilustrar mi propósito: *In A Green Night* (1962), *The Castaway* (1965) *The Gulf* (1969) *Another Life* (1973), *The Star-Apple Kingdom* (1980), *Collected Poems* (1986).

Derek Walcott pertenece a la generación de escritores del Caribe anglófono que en la década de 1950, habiendo «parido» la literatura en sus países, se vieron obligados al exilio (George Lamming, Samuel Selvon, VS. Naipaul), renunciando a vivir en sociedades que, demasiado preocupadas por hacerse un lugar en el mundo, ignoraban que la palabra de sus escritores podía inscribirlas en el mundo.

Habría que distinguir también en la obra poética de Walcott una fase que corresponde al período de turbulencia política que agitaba en estos tiempos al Caribe anglófono: el período febril de la independencia (Trinidad, Barbados y Jamaica accedieron a la independencia en 1962) caracterizado por una tensión entre la realización y la resistencia de las utopías; el fracaso de la Federación de las Indias Occidentales que afectará, entre otros escritores, a Derek Walcott. Este período también estuvo marcado por una búsqueda más intensa de una estética caribeña en el plano literario.

Tres libros publicados cuando vivió en Trinidad y dirigió el taller de Trinidad Theatre Workshop, *In A Green Night* (1962) *The Castaway* (1965) *The Gulf* (1969) revelan la relación con sus islas: en su poema «Crusoe's Journal» (1965) describe un Caribe como «mundo verde sin metáforas», el paisaje que evoca es el de la negación, de la imposibilidad de la metáfora, porque el mundo que lo rodea está paralizado en metáforas prestadas, convertidas en ilegibles por la denominación/renombración del colonizador.

El paisaje que describe Walcott es el de la aniquilación, el que escupe a sus hijos en los vagabundeos de la alienación, del exilio, del vacío y de la ausencia, un paisaje que absorbe toda la creación.

Así, el poema “The Swamp”¹ (Walcott, 1965) es un condensado casi orgánico de esta expresión de disolución que atormenta a Walcott durante este período: mediante un juego de correspondencias y de metáforas, el poeta intenta escapar de la absorción de todas las formas orgánicas a través de la «boca negra» que es el manglar; una proliferación de todas las formas de vida degeneradas y deformadas, una oscuridad que atestigua la ausencia de historia, un burbujeo obscuro de sangre y sexo que lejos de dar a luz una energía creativa, no genera sino una situación de congestión: « it begins nothing » (Walcott, 1965) rememorando a A.J. Froude, el historiador británico que en el siglo XIX decretó estas islas inacabadas (J.A.Froude, 1888). Una «nothing» replicado, un siglo después, por Naipaul en su ahora famosa frase: « History is built around achievement and creation and nothing has been created in the West-Indies »² (Naipaul, 1962). Pero de manera muy paradójica, el tema de la disolu-

¹. El pantano, el remanzo.

ción y de la negación contrasta con la energía y la resistencia desplegadas en las últimas líneas del poema: « like chaos, like the road/ ahead».

Si esta poética imita a la naturaleza, es ante todo por su enunciación rizomática que está en la imagen de la vegetación tropical del manglar, así descrita en “The Swamp”. Habría sin duda que leer el texto de Derek Walcott teniendo en cuenta el modelo rizomático, propuesto por Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* (Deleuze y Guattari, 1980), que describe un texto sin jerarquía, sin centro y sin autor soberano.

Otro elemento del paisaje que, en esta fase de duda, simboliza también la memoria de la amnesia, el borrado de la historia, es el bosque. En el libro *The Gulf* (1969), el poema titulado “Air” describe el bosque como una fuerza que absorbe y consume todas las demás energías, emitiendo un aire malsano, símbolo de aniquilación. Es la representación de una naturaleza indómita, que devora cualquier inclinación humana con sus mandíbulas, la de la derrota de los amerindios y luego la de los esclavos africanos:

Long, long before us
Those hot jaws, like an oven
Steaming, were open
To genocide; they devoured
Two minor yellow races, and
Half of a black³

El exterminio de una raza que no ha dejado ningún rastro, deshojada como una flor de oro, pétalo tras pétalo, arrastrada por el mar vago, sin ningún rastro. Una vez más, el poeta concluye: “There is too much nothing here”⁴.

Después de estas representaciones de un paraíso infernal (Garden of Hell, para traducir a Naipaul), un uso paradójico de la noción de amnesia se va a operar en *Another Life* (1973). Durante este período (1970), la isla de Trinidad pasó por una crisis política aguda marcada por el surgimiento del Poder Negro Afrocentrista, que exacerbó las tensiones con el componente hindú de la población.

En lugar de lamentarse por las tribus perdidas, el poeta propone entonces recurrir a los resortes de la imaginación, la única capaz de poblar la memoria vacía. El « nothing » de los poemas anteriores va a tener una existencia física, va a vibrar, como un territorio para criollizar; una reterritorialización.

Como explican los autores de *The Postcolonial Studies Reader*, el espacio funciona como una especie de palimpsesto, “un pergamino en el que las sucesivas generaciones han inscrito y reinscriben el proceso de la historia”⁵ (392).

Así, el poeta genera una verdadera metamorfosis a través del proceso de abandonar las “dead metaphors”⁶ y la elaboración de metáforas vívidas. Derek Walcott ilustra de esta manera su noción de metáfora, cuando la aplica a una región que tiene necesidad de una contrapoética, es decir, de una poética que excluya cualquier exotismo tal como la practican los autores occidentales e imitados por los poetas “criollos”, los que, según Glissant, se agruparon alrededor del tema de la fuente y del prado (Glissant, 1981). La contrapoética de Walcott tiene su origen en la “opacidad irreductible” (Glissant, 1990) del paisaje, en la intranquilidad de la fuente donde se inscribe y ata la tragedia de la dominación colonial.

En su discurso de recepción del Premio Nobel de 1992: *The Antilles : fragments of Epic Memory*, vuelve a esta idea de una nominación metafórica, vinculándola a la necesidad imperiosa de los pueblos del Caribe de inventar metáforas vívidas: “ el lenguaje original se disuelve en el agotamiento de la distancia, como la niebla en su paso del océano, pero este proceso de cambio de nombre, de búsqueda de metáforas vivas es el mismo que el poeta logra cada mañana ”⁷ (What The Twilight Says :

². La historia está hecha de realizaciones y de creación y nada ha sido creado en Las Antillas.

³. Longtemps, bien longtemps avant nous
Ces mâchoires chaudes comme un four fumant
S'ouvrirent au génocide
Dévorèrent deux races jaunes et la moitié d'une noire
(Traducción de la autora)

Durante mucho tiempo, mucho antes de nosotros,
Estas mandíbulas calientes como un horno humeante
Se abrió al genocidio
Devorando dos razas amarillas y la mitad de una negra

⁴. Il ya trop de rien ici (traducción de la autora).
No hay nada aquí .

⁵. A kind of parchment on which successive generations have inscribed and reinscribed the process of history

⁶. Metáforas muertas

New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1998:70).

Esa es, explica, la experiencia de toda una raza que renombra algo que ha sido nombrado por otra, insuflándole su verdadero poder metafórico. Aquí está el privilegio de haber salido de lo que generalmente se llama una sociedad subdesarrollada. La capacidad adánica de nombrar.

A partir de entonces, el poeta llevó a cabo una textualización del paisaje, haciéndose eco del escritor guyanés Wilson Harris, quien en su ensayo *The Music of living landscapes* explica:

Me parece que durante mucho tiempo el paisaje fue percibido como pasivo, como un mueble, un espacio para ser manipulado; cuando tiene una resonancia. El paisaje tiene su propia vida, porque lo veo como un libro abierto, un alfabeto circundante. Pero es una operación larga y difícil de comprender este alfabeto y de comprender el libro del paisaje viviente. ”⁸ (Harris 1999)

Paisaje de la memoria

Walcott comparte con Glissant esta concepción del paisaje que hace memoria para aquellos cuya historia fue destrozada por la tragedia de la Travesía. Para los descendientes de esclavos, no existe el país de fondo, porque desde las profundidades del océano, donde algunos esclavos fueron ahogados, hasta las tierras de plantación, el paisaje regresa y se combina con el pasado. Guarda la memoria de sus tiempos (Glissant., 1980.) La metáfora en el sentido literal de transferencia, de transposición, irrumpirá en el paisaje para contar la historia.

Como Kerry-Jane Wallart (2005) observa en un artículo consagrado a la poesía de Walcott, la toponimia está en manos del poeta que cambia el nombre del mundo, como un nuevo Adán, al poner un pie en él. Mientras que la vieja Europa está saturada de nombres, “arboleda con títulos (“« forested with titles »), los Nuevos Mundos esperan las palabras (« wait for names », Walcott 1986) que dibujarán su mapa y trazarán su ontología.

Lo más destacado del “Homenaje a Gregorias”, segunda sección de *Other Life*, es una cita de *Partage des Eaux* (originalmente se titula en español *Los pasos perdidos. Nota del traductor*), una novela de Alejo Carpentier en la que el narrador asigna la nominación del mundo en estos términos: « Adam’s task of giving things their names »⁹ (Walcott, 1973). Derek Walcott se inspira en esta expresión y escribe que:

En un mundo virgen, cada acto de denominación incluye una denominación, un borrado de sonidos. El sonido que se proyecta sobre las cosas o las criaturas que Adán se compromete a bautizar, no es ni prosa, ni comparación, sino poesía y metáfora ¹⁰ (Walcott, 1993)

Podemos detectar en estos dos autores caribeños un eco de la poesía de Aimé Césaire, quien en su primer trabajo *Cahier d’un Retour au Pays Natal*, proclamó la primera (re) nominación: “Encontraría el secreto de las principales comunicaciones y grandes combustiones Yo diría tormenta eléctrica. Yo diría río. Yo diría hoja. Yo diría árbol”(Césaire, 1947).

El paisaje del desvío

A partir de esta situación de falta que inscribe el lugar original en una perspectiva de distancia y separación, se genera progresivamente una inscripción topológica en el interior del cual todos los otros lugares se despliegan. El poeta comprende entonces que el paisaje que consideraba vacío de significado, amnésico, remite a la memoria, como una epifanía. Redescubrimos la noción de lugares de memoria tal como la definió Pierre Nora en su obra *Los lugares de memoria*: “los lugares de memoria no viven sino de su aptitud ante la metamorfosis, en el rebote incesante de sus significados y en el zumbido imprevisible de sus ramificaciones. Todos los lugares de la memoria son objetos en el abismo (p.38-39)”. El acantilado mítico en la isla de Granada llamado Morne Sauteurs (Salto Triste), en referencia al suicidio de los amerindios, tras la llegada de los colonos blancos, de pronto se convierte en el “salto hacia la luz”, y los amerindios, flores surgidas de la sombra de la historia, desgarradas pétalo tras pétalo, se convertirán en fragmentos de una memoria épica. La metáfora “criolla” encaja en una composición mediante fulguraciones visuales. El paisaje participa como “un personaje que habla”, para citar a Glissant. No para marcar una ruptura con la vieja Europa, sino porque, dice Glissant, “describir el paisaje no es suficiente. El individuo, la comunidad, el país son

⁷. The original language dissolves from the exhaustion of distance like fog trying to cross an ocean, but this process of renaming, of finding new metaphors is the same process that the poet faces every morning.

⁸. It seems to me, that for a long time, landscapes and riverscapes have been perceived as passive, as furniture as areas to be manipulated whereas, I sensed [...] that the landscape possessed resonance. The landscape possessed a life, because, the landscape, for me, is an open book, and the alphabet with which one worked was all around me. But it takes some time to really grasp what this alphabet is, and what the book of the living landscape is.

⁹. La misión de Adán es dar un nombre a las cosas

¹⁰. «That given a virgin world, a paradise, any sound, any act of naming something, like Adam baptizing the creatures, [...], it projects itself by a sound onto something else, such a sound is not really prose, but poetry, is not simile but metaphor

inseparables en el episodio constituido de su historia. El paisaje es un personaje en esta historia” (Glissant, 1981).

Además de la designación metafórica de su tierra virgen, Walcott indica que el paisaje es su propio monumento. La metáfora que ilumina su poesía es la del mar, por lo tanto está bien inscrita en la postal ideal, pero que tiene el valor aquí de la contra-poética, la del paisaje del desvío:

Como el Atlántico de sus primeros poemas que encaja como una imagen de la amnesia del cruce y la pérdida de África:

there's nothing here
this early ;
cold sand
cold churning ocean, the Atlantic,
no visible history
(*The Almond Trees*)¹¹

En el libro *The Star-Apple Kingdom* el océano es una imagen del inconsciente colectivo caribeño con sus terrores, magnificada a través del poema « The Sea is History », donde el océano deviene el *locus* de la atemporalidad, de principio y fin, la tumba y la cuna, la fuente alternativa de la historia en el paisaje:

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History¹² (*The Star-Apple Kingdom* 1980)

En su visión del segundo Jardín del Edén, tal como lo desarrolló en su ensayo *The Muse of History* (1972), no hay lugar para el Buen Salvaje, porque, explica, este mito es una obsesión de la vieja Europa, una búsqueda de inocencia y de la pureza que no responde a las preocupaciones de los habitantes del Nuevo Mundo.

La experiencia de los pueblos del Caribe es la de un mundo donde lo agrio y lo dulce se interpelan - tamarindos agrios, naranjas agrias, naranjas amargas, guisantes dulces, limones dulces son todos nombres de vegetales que se refieren tanto a gusto como a la variedad y “esa acidez que alimenta la energía de este mundo” (*The Muse of History*).

El mundo de Walcott es cualquier cosa menos lineal. Por lo tanto, el jardín europeo ordenado, lineal y controlado que incluye la noción de perspectiva y horizonte, de borde y línea, se opone al concepto de jardín “caribeño”, que es una representación del enredo, de la profusión, de la turbulencia, de la explosión; de todos los signos rizomáticos inscritos en la expresión literaria que no hace más que repetir, retranscribir este paisaje circundante.

Se trata habitar su nombre, de ser su nombre. Es, como señala Kerry-Jane Wallart, “De la naturaleza misma, del susurro de los elementos, de donde dice provienen sus versos, y de los cuales afirma que no son más que transcripciones. Jugando im-

¹¹. Il n'ya rien ici
Ce matin ;
sable froid
Océan froid bouillonnant, l'Atlantique,
Pas d'histoire visible (Traducción de la autora)

No hay nada aquí
Esta mañana;
El océano frío burbujeante, el Atlántico
No historia visible

¹². Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs?
Où est votre mémoire tribale? Messieurs,
Dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer
Les a enfermés. La mer est l'Histoire (Traducción de Claire Malroux, 1992)

¿Dónde están tus monumentos, tus batallas, tus mártires?
¿Dónde está tu memoria tribal? Caballeros,
En esta caja fuerte gris. El mar. El mar
los encerró. El mar es la historia

plícitamente con la homofonía entre word y world, a Derek Walcott le gustaría transcribir el balbuceo del universo “(Wallart, 2005).

Walcott concluye su discurso de recepción del Nobel con estas palabras:

La historia no se borra al amanecer. Está allí, presente en la geografía antillana, en la vegetación. El mar suspira con la gente ahogada en la Travesía, agoniza con la masacre de los aborígenes caribes, arawak y taínos, sangra en la flor de lo inmortal e incluso en la ola incesante sobre la arena, no puede borrar la memoria [...] ¹³ (Walcott, 1992)

El paisaje y el cruce de lenguas

Al poner en acción el cruce de lenguas, el poeta toma posesión de su paisaje en términos lingüísticos. Nombrar deviene en una forma de santificar los elementos del paisaje, sublimarlos. Este acto de nombrar primero incluye una des-nominación, un borrado de “sonidos” que será seguido por una nueva nominación. La cuestión de la lengua, el fundamento de la relación con el mundo, se plantea como la apropiación del espacio por el colono a través del poder del nombre, como lo explica Homi Bhabha en los capítulos que dedica a la poética de Walcott:

El lenguaje ordinario desarrolla una autoridad auditiva, una personalidad imperial; pero en un desempeño de reinscripción específicamente postcolonial, el interés se desplaza del nominalismo del imperialismo a la emergencia de otro signo de agente e identidad. Significa el destino de la cultura como un sitio no de simple subversión y transgresión, sino que prefigura un tipo de solidaridad entre etnicidades que se encuentran en el punto de encuentro de la historia colonial. (Traducción al francés de Françoise Bouillot 350,2007)¹⁴

El lenguaje es, según el crítico Leonard Scigaj en *Sustainable Poetry*, un instrumento que el poeta ajusta y afina sin cesar para articular su experiencia original con la naturaleza. Parafraseando el concepto de diferencia en Derrida, Scigaj propone el de referencia, para designar esta instancia característica con la que la poesía orienta al lector hacia el referente, más allá de la abstracción de lo significado. El caso de la re-habitación o “devenir- indígena” se ilustra por el hecho de que la poesía constituye el medio a través del cual se efectúa una reapropiación mental y cultural de ciertos lugares. Walcott pone en acción una práctica demiúrgica que consiste en renombrar el mundo. Varado por la historia en una isla cuya lengua “original” ha sido absorbida por un paisaje que ha devenido mudo, amnésico, el poeta intenta leer algunos rastros borrados, pero aún visibles, en el paisaje “desaparecido”, para usar el neologismo admirable de Glissant. Esta poesía parece estar buscando no una inocencia antes de la caída, sino una lengua anterior al inglés, más acorde con el verde oscuro del bosque y con el rugido del Atlántico, una poesía para la búsqueda de una lengua de fondo, como indica Kerry-Jane Wallar:

Adánica, la poética de Derek Walcott no lo es tanto porque renombra el mundo, o porque ella lo muestre y lo convoque, sino porque pone al desnudo el origen de la lengua propia para hablar de este mundo. Esta poesía es nominal, en el sentido de que participa en una nominación del mundo (Wallart, 2005).

El poeta probará la presencia del mundo. La presencia de la historia irrumpe a través de vívidas metáforas. «Nothing which is everything, the nothing out of which something can be made»¹⁵ (Baugh, 1978).

La lengua nunca ha sido un territorio conquistado en las Antillas. De abajo emergen los dialectos, los patois, los creoles, todas expresiones de la imaginación de la gente. La poesía de Walcott refleja este cruce de las lenguas: francés, fragmentos de creole de Santa Lucía, trinitense, jamaicano, inglés, español, yoruba, que en una babelización barroca e irónica, se interpelará (ejemplos: título en francés, inserciones de palabras francesas, referencias toponímicas creoles, entrelazado y tejido heterofónico del griego y el latín, ilustraciones de su “perfecta educación colonial”). Es un nuevo tropo de la diferencia, la traducción es una forma de “metáfora”, de desplazamiento, colocada en las cuatro esquinas de esta poética que está escrita en todos los idiomas de los colonizados. Se propone forjar una escritura que ya no sea una imitación, sino la irrupción de la cosa misma.

A modo de ilustración, el poema “Sainte- Lucie”, extraído de su poemario *Sea-Grapes* (1976), es un ejemplo de esta rehabilitación dialógica:

Comienza por nombrar los pueblos de su isla:

Laborie, Choiseul, Vieux fort, Dennery

¹³ It is not that History is obliterated by this sunrise. It is there in the Antillean geography, in the vegetation itself. The sea sighs with the drowned from the middle passage, the butchery of its aborigines, Carib and Aruac and Taino, bleeds in the scarlet of the immortelle, and even the actions of surf on sand cannot erase memory.

¹⁴ Ordinary language develops an auratic authority, an imperialist *persona*; but in a specifically post-colonial performance of reinscription, the focus shifts from the nominalism of imperialism to the emergence of another sign of agency and identity. It signifies the destiny of culture as a site, not simply of subversion and transgression, but one that prefigures a kind of solidarity between ethnicities that meet in the tryst of colonial history (Homi K. Bhabha, 231, 1994)

La segunda estrofa es la denominación/renombración de las frutas de su jardín de Edén comenzando de manera irónica por la manzana:

Pomme-arac,
Otheite apple,
Pomme cythère,
Pomme granate,
Moubain,
z'ananas
the pineapple's
Aztec helmet,
Pomme,
I have forgotten
What pomme for
The Irish potato,
Cerise,
The cherry
z'aman,
sea-almonds) [..]
au bord de la'ouvière
Come back to me,
My language, come back
Cacao,
grigri,
solitaire,
ciseau
The scissor-bird
[]
O martinas, lucillas
I'm a wild golden apple
That will burst with love
Of you and your men
[]
Moi c'est gens St-Lucie.
C'est la moi sorti;
Is there that I born.

En un artículo titulado “Troping the Voice-print: Walcott’s Rethoric of Performance”, dedicado en parte al estudio de este mismo fragmento del poema, Marta Dvorak indica que el efecto de repetición asociado a ligeras variaciones desarrolla lo que Rushdie identifica como “los mitos eternamente contradictorios de la congestión y de la metamorfosis” (Rushdie, 1992). Dvorak demuestra cómo la presencia del significante “apple” es replicado por su contraparte francés “pomme”, se magnifica de manera simultánea con el lexema “pineapple, luego es intensificado por el verso « Aztec-helmet » que remite visualmente a la corona de la fruta, y sonoramente, a través de la repetición del sonido [z] “pineapple’s” y el creole “Z’ananas” a toda la fruta entera. Así, la voz que oscila del creole al inglés estándar y que enumera los frutos de la tierra sin un orden lógico aparente, revela que esta lógica en las sonoridades está inscrita en las sonoridades del texto. En efecto, la sibilante s / z de cerise, sea-almonds, sea-burts, solitaire, ciseau”, confiere una unidad, un significado a este eclecticismo, y el sonido [k] del doble “come back” actúa de una manera casi natural, en la próxima elección de la palabra “cacao”. Esto produce un efecto de encantamiento.

to multiplicado por el efecto visual de los monemas en la página. (Dvorak, 52-53). Luego, como un acto de enunciación al mundo, el poeta anuncia su llegada a su mundo en creole seguido de una traducción / repetición en broken English:

Moi c'est gens St-Lucie,
C'est la moi sorti
Is there that I born

Nombrando su mundo, los lugares y los objetos que la componen, Walcott hace uso de lo que Paul Ricœur llama “la vehemencia ontológica” (Ricœur1975). Homi K.Bhabha en su obra seminal *The Location of Culture* dice al respecto:

El llamado de Walcott al lenguaje cumple una función simbólica. Mientras el poema oscila entre pequeños actos de denominación de la naturaleza y el ejercicio más amplio de un lenguaje común, su ritmo registra la «extrañeza» de la memoria cultural. Olvidando el nombre propio, en cada retorno a la lengua- su «volver a mí-», la temporalidad disyuntiva de la traducción revela las diferencias íntimas que yacen entre las genealogías y las geografías. [...] (la historia) proporciona un agente de iniciación que permite recuperar —como en el movimiento del poema de Walcott— los signos de supervivencia, el terreno de otras historias, la hibridación de las culturas. [...] Y a partir de pequeños fragmentos del poema, su movimiento de ida y vuelta, surge la gran historia de las lenguas y los paisajes de la migración y la diáspora. (Bhabha, 1994, traducción del inglés al francés de Françoise Bouillot)¹⁵.

La lengua que se desarrolla aquí no es la de la naturaleza, sino la del puñado de hombres instalados en la isla, náufragos de una historia atormentada, y que, rivalizando con la voz lírica, plantea la cuestión de la enunciación. Así es como se despliega una poesía fuertemente dramática, dialógica. Es una lengua que está escrita al margen de los diccionarios. La poesía de Derek Walcott está llena de estos jeroglíficos, palabras-imágenes (para usar la expresión de la antropóloga afroamericana Zora Neal Hurston que vio en estas « picture-words » una tentativa de los afroamericanos de forjar una lengua secreta bajo la lengua de los poderosos), palabras-imágenes que permiten desplazar de otro modo de significación los signos verbales, palabras-imágenes como los jeroglíficos que los amerindios no dejaron, furiosas flores rojas sombrías, agotándose pétalo tras pétalo.

Una lengua, finalmente, náufraga, magníficamente bastarda, hecha de escombros del mundo que irriga la inmortal palabra creada a partir de la disonancia de este reverso del Paraíso.

Bibliografía

- Ascroft, B., G. Griffiths et H. Tiffin, 1989, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London/New-York
- Bhabha Homi, K., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York
- Baugh, E. 1978, *Derek Walcott :Memory as Vision*, Longman, London.
- Bouillot, F., 2004, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Payot & Rivages, Paris
- Césaire, A., [1947], 1983, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, Paris
- Deleuze, G. et F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris
- Dvorak, M., 2006, « Troping the Voice-print: Derek Walcott's Rethoric of Performance », *Commonwealth* n°2 (Vol.28)
- Froude, J.A., 1888, *The English in the West Indies; or, the Bow of Ulysses 1818-1894*. Longmans, Green, and Co, London
- Glissant, E., [1969], 1980, *L'intention poétique*, Seuil, Paris
- Glissant, E., 1981, *Le Discours Antillais*, Seuil, Paris
- Glissant, E., 1990, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris
- Harris, W., 1999, *Selected Essays of Wilson Harris - The Unfinished Genesis of the Imagination*, ed.Andrew Bundy, Routledge London & New York
- Hurston, Z.N, 1970, « Characteristics of Negro Expression », *Negro: An Anthology*. [1934]. Hugh Ford, ed. New York : Frederick Ungar, 24-31.
- Malroux, C., 1992, *Le Royaume du fruit-étoile*, Circé, Saulxures

¹⁵. Walcott's call to language serves a symbolic function. As the poem shuttles between the small acts of nature's naming and the larger performance of a communal tongue, its rhythm registers the “foreignness” of cultural memory. In forgetting the proper name, in each return of language-its «coming back»-the disjunctive temporality of translation reveals the intimate differences that lie between genealogies and geographies. [...] It provides an agency of initiation that enables one to possess again and anew- as in the movements of Walcott's poem the signs of survival, the terrains of other's histories, the hybridity of cultures [...] And from the little pieces of the poem, its going and coming, there rises the great history of the languages and the landscapes of migration and diaspora. (Bhabha, 235, 1994)

- Naipaul, V. S., 1962, *Middle Passage*, Deustch, London
- Nora, P., 1984, *Les Lieux de Mémoire*, tome 1, Gallimard, Paris
- Ricoeur, P., 1975, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris
- Rushdie, S., 1992, *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-91*, Granta/Penguin, London
- Scigaj, L., 1999, *Sustainable Poetry, Four American ecopoets*, UP of Kentucky Lexington in Joanny Moulin « l'écopoésie britannique au début du XXIème siècle », *Études Anglaises*, 3/2007 (vol60)
- Wallart, K., 2005, « La métaphore chez Derek Walcott : à la recherche d'une « arrière-langue », *Etudes anglaises* 4 (Tome 58)
- Walcott, D., 1974, *The Muse of History*, Coombs, New York
- Walcott, D., 1998, *What the Twilight Says*, Farrar, Strauss and Giroux, New York
- Walcott, D., 1986, *Collected Poems 1948-1984*, Faber and Faber, London

Fuente original del artículo:

Dominique Aurélia, « La poétique du paysage chez Derek Walcott », *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement* [En ligne], Hors-série 14 | septembre 2012, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 27 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/vertigo/12327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/vertigo.12327>

Traducción del francés al español: Celso Medina

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del artículo”, Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). “Título del documento entre comillas” (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. “Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino”, en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3: 30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): “En la misma obra”. Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)
- Id. (Idem): “Del mismo autor”. Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.
- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

Autores

Carmen Ruiz Barrionuevo. Catedrática emérita de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Autora de libros y artículos vinculados a la literatura latinoamericana. Fundó y dirigió la Cátedra de Literatura Venezolana “José Antonio Ramos Sucre” en la Universidad de Salamanca.

José Balza. Novelista y ensayista venezolano, estudioso de la literatura latinoamericana. Premio Nacional de Literatura.

Jesús Medina Guilarte. Profesor del Departamento de Lingüística del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Docente en literatura de lenguas inglesas. Traductor de literatura inglesa.

José Antonio Funes. Doctor egresado de la Facultad de Filología Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Poeta. Actualmente es el representante de su país, Honduras, en la UNESCO.

Gabriel Jiménez Emán. Poeta, narrador y editor venezolano. Premio Nacional de Literatura.

Juan Pablo Gómez Cova. Investigador literario venezolano. Cursa doctorado en la Universidad de Salamanca. Reside actualmente en Lisboa.

Maylen Sosa Silva. Doctora egresada de la Facultad de Filología Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Poeta. Profesora titular de la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM, Coro, Venezuela). Editora de la Revista electrónica *De la Crítica* del Centro de Estudios Literarios y Lingüísticos “Lydda Franco Farías” (Celyl) de la UNEFM

Ramón Ordaz. Poeta y profesor jubilado de la Universidad de Oriente. Investigador de la Literatura Venezolana. Editor de varias revistas literarias, entre ellas *En ancas*, *Trizas de Papel* y *Poda*.

Celso Medina. Doctor egresado de la Facultad de Filología Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Profesor jubilado del el Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Poeta y editor de revistas.

Beatriz Level. Profesora del Departamento de Lingüística del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Docente en el área de gramática del español.

Dominique Aurélie. Investigadora de la literatura caribeña. Profesora del Departamento de Estudios anglófonos de la Université des Antilles (UA) en Martinica, con una abundante publicación vinculada la literatura caribeña de habla inglesa y francesa.

Luis Malaver. Poeta, narrador e investigador literario. Profesor de la Universidad de Oriente, en la Isla de Margarita.

Enrique Hernández-D’Jesús. Poeta, fotógrafo y editor. Dirige la publicación *Unión Libre*.

Jacqueline Alencart. Fotógrafa radicada en Salamanca.

