

Del “gran hombre” a la “república de las vacas”: representaciones de la nación en la narrativa de la vanguardia histórica en Venezuela

Javier Lasarte Valcárcel
(Universidad Simón Bolívar)

Las ya clásicas reflexiones sobre el “artefacto-nación” (GELLNER, 2001; HOBSBAWM, 1991), las “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1993) y las representaciones de la nación (SAID, 2002; BHABHA, 2002), permitieron procesar los discursos culturales desde otros lugares metodológicos. Aquí quiero aprovechar esa apertura en el acto de articular como esbozo de “lectura” un momento particular de los discursos culturales en Venezuela: la novelística que se produce en los años de la vanguardia histórica. La posibilidad de leer ese momento desde el “lugar” que suponen las figuraciones de la nación se ve potenciada por el hecho de que buena parte de los discursos ficcionales de la era republicana, desde las silvas de Andrés Bello, llevan inscritos en sus proyectos de escritura, bajo las formas del balance o la revisión, la observación de sucesivos presentes o la figuración de soluciones más o menos utópicas, la impronta de representar la nación y su historia.

A lo largo del siglo XIX venezolano, géneros como la biografía de héroes o los artículos de costumbres dan cuenta de modo flagrante de la relación literatura-nación, pero será en el fin-de-siglo XIX, momento de crisis del modelo republicano liberal de nación ante el empuje modernizador, cuando la narrativa modernista diseñará una forma discursiva (alegórica) que, repercutirá en las figuraciones de la nación de la primera mitad del siglo XX. La novela modernista proveerá de una suerte de “enclave” narrativo al emprender como un objetivo básico la crítica de la modernización y sus agentes: el capítulo venezolano de la crítica al rey burgués, los

nuevos ricos que lograron ascender súbitamente en la escala social gracias a su pragmatismo, su dudosa moralidad y gusto por la pompa, retratados en novelas como *Zárata* de Blanco, *Todo un pueblo* de Pardo, *Ídolos rotos* de Díaz Rodríguez o *El hombre de hierro* de Blanco Fombona. En ellas, el saldo del primer siglo republicano fue la imagen de la nación “decadente”, fruto de la nueva barbarie en los tiempos del rey burgués y la certeza de que se torció el rumbo marcado por los fundadores de la patria. Además, la narrativa modernista supuso el surgimiento de nuevas respuestas a fórmulas que coparon el siglo. Así, es posible reconocer en la narrativa venezolana del fin-de-siglo el desplazamiento del clásico eje “civilización vs. barbarie”, que pretendía envolver en él la totalidad de la nación, por la desestimación del paradigma “civilización” al optar por el privilegio de mundos considerados como accesorios, si no como obstáculos: la naturaleza, reino de lo natural y genuino, lo “propio-nuestro” frente a lo “artificial” (Urbaneja Achelpolh), y el arte o la cultura en general (Díaz Rodríguez), que darían pie a la postulación de nuevos misticismos: desde el “nuestroamericanismo” vinculado a la tierra hasta una suerte de “nación de los espíritus” que contrarrestaría los efectos amenazantes de la vulgar y materialista democratización.

Los modos de representar la nación ante la encrucijada modernizadora en la literatura venezolana del siglo XX, aunque a veces continúan soluciones finiseculares, experimentan una mayor apertura. Siguiendo su inmediata tradición, la narrativa post-modernista se piensa al alimón como respuesta a lo que se vivió entonces como cambio irrevocable: la intensificación del proceso modernizador durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). La Venezuela de los años 20 y 30, cuya capital Caracas, “la París de un piso” (NAZOA, 1966), conocería tanto la irrupción de nuevas tecnologías — radio, cine — o nuevas formas de protesta política, como los efectos dinamizadores de la explotación y comercialización petrolera o la transformación del rostro de la ciudad con la incorporación de nuevos sujetos sociales,

entre los que destacará la figura del inmigrante de áreas rurales, destinado en su mayoría a nutrir la masa de los marginados urbanos (LASARTE, 2006).

La respuesta de la narrativa ante la modernización expresará un espíritu abiertamente “disconformista” (ROMERO, 1986, p. 368). Incluso autores en apariencia distanciados de la inmediatez socio-política, como Julio Garmendia o Teresa de la Parra hacen la crítica de la “realidad circundante”, mundo moderno que “suele tenernos el corazón frotado, confortable y medio vacío como la sala de baño de un gran *Palace*” (PARRA, 1982, p. 491), como punto de partida para abordar el discurso de la ficción. Este tipo de emplazamiento narrativo se hará aún más patente en otros (Gallegos, Núñez, Úslar Pietri, Meneses o Díaz Sánchez), cuyos textos plantean la pregunta por la identidad nacional ante la dilemática encrucijada que suponía el ingreso a la modernización. El carácter “disconformista” de esa narrativa quedará ejemplificada por una novela como *Mene* (1936) de Ramón Díaz Sánchez, sobre el nacimiento de las poblaciones vinculadas al petróleo, cuya irrupción, imaginada como infernal y babélico motor del nuevo y deshumanizado mundo urbano, propiciará el deseo de volver sobre los pasos perdidos: la naturaleza.

Pero más allá del emplazamiento común de la crítica a la modernización, el diorama de las representaciones de la nación de estos años 20 y 30 del siglo pasado podría armarse a partir de cuatro modalidades básicas:

1. *La barbarie y el gran hombre*. Arturo Úslar Pietri será iniciador de la novela histórica moderna; por lo mismo, buena parte de su obra narrativa ha sido adscrita a los relatos sobre la identidad nacional. Pero también es un caso atípico, y no sólo porque, a pesar de ser la cabeza visible de la vanguardia, el conjunto de su narrativa testimonia su temperamento “clásico”. En su novela más importante y más próxima al espíritu de la vanguardia, *Las lanzas coloradas* (1931), resuena la inmediata tradición del ensayo historiográfico positivista. Focalizada en 1814, el año más cruento de la guerra de independencia, la interpretación de Úslar sigue a grandes

rasgos la lectura que de ese período hiciese Vallenilla Lanz en su *Cesarismo democrático* (1919). Las deudas con Vallenilla no son pocas: de la plástica imagen del “incendio” a la visualización de la guerra de independencia como guerra civil, pero quiero destacar aquí el seguimiento de su concepción tripartita de nación. Como en Vallenilla, para Úslar la nación quedaba reducida a tres entidades básicas: “godos, insurgentes y visionarios” — título de un libro posterior de Úslar —, esto es, elites criollas, masas bárbaras y grandes hombres. Úslar hará la crítica tanto del letrado criollo, ejemplificado en el frágil y voluble personaje Fernando Fonta, heredero de la decadencia colonial y representante de la “patria boba”, como la del antihéroe popular, el mayoral negro Presentación Campos, metonimia de las masas populares, “furia” criolla anárquica, irracional, resentida y bárbara. Ambos personajes-emblema expresan la base imposible de la nación y fundamentan el reconocimiento de la inevitabilidad del “grande hombre” semidivino — en este caso, Bolívar y no el “gendarme necesario” de Vallenilla Lanz —, único personaje capaz de domeñarlos, diseñando así el “cuadro” de una patria vertical, jerárquica, delineada en blanco y negro.

2. *La nación mestiza de la narrativa populista.* No obstante, la representación de nación que copará la escena será la fórmula populista del mestizaje cultural. Su gran concreción es la *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Sin cuestionar la primacía del universo de su héroe, Santos Luzardo, *DB* esbozará el gesto simbólico de la apertura y reconciliación con la barbarie — esto es: lo popular y la naturaleza —, para construir la nación moderna sobre los cimientos de lo propio, superando así el dilema sarmientino y proveyendo un nuevo paradigma cultural que resonaría en la obra de algunos escritores vanguardistas.

La solución del mestizaje, en tanto relato de identidad, tuvo para ellos el atractivo de que además de proveer una fórmula que conciliaba tradición local y modernización, barbarie y civilización, en su revaloración del “alma” híbrida de la

patria, donde lo popular pasaba a ser principio de pertenencia y no obstáculo, abría las puertas a la exploración de vastas zonas humanas hasta entonces excluidas de la literatura: los marginados sociales, frecuentemente marcados por el componente racial — indios, mulatos, mestizos, negros. Es el caso de un narrador como Guillermo Meneses que en *Canción de negros* o *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1934), confirieron protagonismo a negros y mulatos que, a la deriva, habitaban los márgenes de la ciudad moderna. En siguientes novelas Meneses verá en el mestizaje conciliador la solución a seculares nudos históricos: el conflicto racial, la disputa entre ciudad y campo o entre tradición local y modernización. Preocupado por los estragos que tanto las tentaciones relumbrantes de la ciudad — *Campeones* (1939) — como el patriarcalismo decadente — *El mestizo José Vargas* (1942) — producían tanto en los sectores marginados como en el propio intelectual, Meneses vislumbrará para sus personajes un mundo en el que fuese posible el ingreso a lo moderno-urbano con el avío espiritual de la tierra y la voz ancestral de los excluidos: instalar una frutería o escribir comprometidamente.

La obra de mayor interés del mestizaje narrativo postgalleguiano, por su abandono de pretensiones político-didácticas y por su decisión de presentar los conflictos de cultura, clase y raza desde el tamiz de la introspección de un personaje-narrador que se presenta como subjetividad escindida, es *Cumboto* (1950) de Díaz Sánchez. *Cumboto* es narrada desde una memoria que desvela el enigma de una plantación cuya historia está llena de secretos, transgresiones y crímenes. No obstante, *Cumboto* también es buen ejemplo de los límites no superados por los relatos del mestizaje, pues, aunque dio cabida en profundidad al mundo cultural afrovenezolano y rozó la contra-historia, no llegó a deslastrarse de ciertos “tics” heredados del paternalismo decimonónico: su solución, el utópico mestizaje cultural, posibilitado, como la escritura de la memoria, por el contacto del negro con el libro y la

música del blanco-europeo, vía por la cual se encauza incluso el deseo de una futura justicia racial y social, postulaba sin quererlo la pervivencia de una “clara” jerarquía.

3. *La nación de los vencidos*. El distanciamiento radical del modelo galleguiano y los textos sobre el mestizaje se produjo con una novela que sólo adquirió pleno reconocimiento después de los 60: *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez, antecedente de lo que Ángel Rama llamase “narrativa transculturada” y, de hecho, la obra más experimental y radical de la época. A diferencia de Gallegos, Núñez concibe la modernización en términos intransigentes, como instancia en la que el pacto de culturas sólo sería concebible a partir de la desculturación del blanco conquistador.

La novela trasgrede la concepción de la historia como sucesión cronológica y funde planos en un relato que opta por estructurarse a partir de una concepción mítica del tiempo, en la que todo ser, más allá de su apariencia, será signo y cifra de otra cosa esencial: las pulsiones que representan el mito indígena de Vocchi y Amalivaca. Sucesos y personajes trasvasan los tiempos de la conquista española y reaparecen vivos o duplicados en los años de la exploración petrolera, empresas ambas marcadas por la codicia y la destrucción de la naturaleza y la cultura nativa. Personajes como el ingeniero Leiziaga o Nila Cálice podrían leerse como reminiscencias en diálogo con el Santos Luzardo y la Doña Bárbara de Gallegos, pero la representación novelesca los llevará por caminos muy diferentes. Leiziaga, inicialmente empleado de la compañía petrolera, al llegar a Cubagua, isla que, como el Llano de Gallegos, simboliza metonímicamente el espacio de la patria, a partir de su deseo por Nila, entra en contacto con el misterioso y eterno Fray Dionisio, converso cultural que le revelará la verdad oculta del subterráneo y omnipresente mundo sojuzgado desde los tiempos de la Conquista, espacio de lo indígena integrado a la tierra donde habita la genuina vida, “el alma de la raza”, que espera por el ciclo de su renacimiento. Ante la decadente sociedad de los blancos y ante la amenaza de la nueva destrucción de Cubagua por las compañías petroleras, Núñez inaugura el relato

de la “contraidentidad”, y lo hará invirtiendo el lugar del blanco y negro maniqueo: si el mundo mortal de la conquista o de las compañías petroleras es descrito en prosa cinematográfica, abundante en enumeraciones caóticas, el mundo “puro” y victimado de las comunidades indígenas es presentado por una prosa cuyo tono fundamental es el lírico.

4. *La desconstructiva “república de las vacas”*. Un capítulo aparte en este relato de las representaciones de la nación lo constituye *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), pues supone su desvío, el trastrocamiento de los modos, tonos y formulaciones que acompañaban dichas representaciones. La fábula alegórica de la arcádica Piedra Azul, reino armónico del error, la correspondencia entre lo humano y la naturaleza, del elogio del azar y el desacato, el humor y el ingenio, de lo femenino, expresa el (tragicómico) intento de resistir la modernización histórica, ganada por la maquinización, la represiva educación “positiva” y antinatural, el mal gusto burgués y la vacuidad del arte, y permite el desmontaje de las imágenes “serias” y masculinas de la nación, para imaginar una suerte de nación alternativa; quizás no la de la “república de las vacas”, fórmula con la que de la Parra parodiaba irónicamente el orden positivista, pero sí la de los personajes “fuera de lugar”, simbólicamente “femeninos”: la escritora, Mamá Blanca, Mamá, el idealista Juancho, el idealizado personaje popular Vicente Cochocho..., enlazados por “misteriosas afinidades espirituales” (PARRA, 1982, p. 315). El éxodo final de Piedra Azul, “Edad de Oro en Paraíso Perdido”, a Caracas — la modernización, el “triunfo del revés sobre el derecho” (*Ibidem*, p. 399-400) — será la mortal “caída en historia” que impregna todas sus páginas.

Novela que lima las ásperas contradicciones de la vida colonial en la hacienda patriarcal, al asumir la (imposible) fábula y las “memorias desmemoriadas” como estrategia, *Las memorias...* juega al doble filo de la escritura, para ejercer a la vez, por medio de la ironía, la crítica de la ley, el orden, la verdad y la política, centros gravitatorios del discurso masculinista. Sintomáticamente las memorias se abren con

el personaje que es fuente de creación en un sentido diferente al obvio de la maternidad: Mamá,

[...] quien por temperamento de poeta despreciaba la realidad y la sometía sistemáticamente a unas leyes arbitrarias y amables que de continuo le dictaba su fantasía. Pero la realidad no se sometía nunca. De ahí que Mamá sembrara a su paso con mano pródiga profusión de errores que tenían la doble propiedad de ser irremediables y de estar llenos de gracia (*Idem*).

Los “errores” de *Las memorias...* son, de hecho, un juego muy serio, pues la escritura que desea borrar la nación real descentra los protagonismos de esta casa alternativa de los espíritus afines. Por ello las figuras enlazadas del padre Juan Manuel y la sacra del “padre de la patria” son atravesadas por el signo de la distancia:

Sí, mi señor don Juan Manuel, tu perdón silencioso era una gran ofensa [...] hubiera sido mil veces mejor el que de tiempo en tiempo [...] manifestaras tu descontento con palabras y con actitudes violentas. Aquella resignación tuya era como un árbol inmenso que hubieras derrumbado por sobre los senderos de nuestro corazón. Por eso no te quejes si, mientras te alejabas bajo el sol, hasta perderte allá entre las verdes lontananzas del corte de caña, tu silueta lejana, caracoleando en Caramelo, coronada por el sombrero alón de jipijapa, vista desde el pretil, no venía a ser más sensible a nuestras almas que la de aquel Bolívar militar, quien a caballo también, caracoleando como tú sobre la puerta cerrada de tu escritorio, desde el centro de su marco de caoba y bajo el brillo de su espada desnuda, dirigía con arrogancia todo el día la batalla gloriosa de Carabobo.

Hacia el final de la novela se confirma la dimensión de este modo oblicuo de ejercer la crítica de la nación masculina: “No hay que respetar demasiado las leyes. Es sabiduría burlarlas con audacia ante los propios ojos de la autoridad, tan dispuesta siempre a aceptar cualquier colaboración o complicidad que la desprestigie” (*Ibidem*, p. 397).

Referencias

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. *Mene*. 3. ed. Caracas: Ávila Gráfica, 1950.

_____. *Cumboto*. Santiago (Chile): Editorial Universitaria, 1967.

GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. Madrid: Cátedra, 1997.

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1982].

HOBSBAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1991.

LASARTE VALCÁRCEL, Javier. Los aires del cambio: literatura y cultura entre 1908 y 1935. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera; GONZALEZ, Beatriz (Coords.). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott/ Banesco/ Equinoccio, 2006. p. 379-406.

MENESES, Guillermo. *Cinco novelas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.

_____. *Diez cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.

NAZOA, Aquiles. *Caracas física y espiritual*. Caracas: Círculo Musical, 1966.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo. *Cubagua*. 2. ed. Caracas: Monte Ávila, 1987.

PARRA, Teresa de la. *Obra. (Narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. 4. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002 [1978].

ÚSLAR PIETRI, Arturo. *Las lanzas coloradas*. Madrid: Cátedra, 2000.