

## LA NARRATIVA VENEZOLANA DE LA ÉPOCA DEL MODERNISMO

*Paulette Silva Beauregard*

Universidad Simón Bolívar

Los estudios sobre la literatura del período modernista en Venezuela, generalmente, han preferido la búsqueda de rasgos que permitan relacionar esa producción ficcional con las obras de los autores más importantes de este siglo. Así, los textos de M.V. Romero García o L.M. Urbaneja Achelpohl han sido vistos como los iniciadores de la (mal) llamada “literatura nacional”, corriente estética que, según este criterio, encuentra en Gallegos a su mejor representante. Así, la crítica ha tendido a resaltar aquellas características que pueden relacionarse con las obras de los escritores de este siglo, y, al mismo tiempo, a condenar otros elementos por ser manifestaciones de poca madurez, propia de los primeros ensayos. Esta visión ha conducido, por ejemplo, al rechazo de buena parte de la narrativa del período por ser “obras de tesis” en las que permanentemente el sociólogo o el orador está interviniendo en el trabajo del artista, o por ser obras que le vuelven la espalda a la realidad en una fuga hacia el mundo del arte.

Algunos estudios han destacado en la narrativa de finales del siglo XIX y comienzos del presente la influencia de corrientes literarias europeas, especialmente francesas, así como la oposición criollismo/modernismo<sup>1</sup>. A pesar de que muchos precavidamente advierten la dificultad de demarcar límites nítidos entre criollismo y modernismo, o cualquiera de sus variantes, ésta es una oposición aparentemente irreconciliable, dado que en casi todos los trabajos se olvida la advertencia y se termina deslindando y clasificando con suma facilidad. Por razones de tiempo y espacio no me detendré a examinar las diversas proposiciones de la crítica en torno a la novela venezolana de este período. Sí, desearía adelantar que la caracterización de estas obras a partir de las corrientes literarias francesas, o de las “equivalentes” venezolanas, me parece extremadamente difícil (no me atrevería a excluir textos

<sup>1</sup>Entre los estudios relativamente recientes sobre la novela venezolana de este período, merece destacarse el de Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela* (1984).

del corpus por no ser criollistas, modernitas, realistas, naturalistas, fin de siglo o decadentes, escudándome en las reservas que se expresan en una advertencia). De allí que la haya tomado, como punto de partida: no comenzaré deslindando, clasificando, enjuiciando o excluyendo. Me propongo abordar la novela venezolana de las últimas décadas del siglo XIX y primeros años de este siglo, a partir de un grupo representativo de obras, sin tomar en cuenta para su elección la tendencia estética que se le ha adjudicado o a la que las obras mismas se adscriben<sup>2</sup>. Así la advertencia —esta vez en el mejor de los sentidos— realizada por Federico de Onís en 1952 sobre la novela de la época modernista, me servirá como justificación:

Se tiende ahora por algunos a ver el modernismo como una escuela literaria uniforme y no como una época de libertad e innovación que se manifestó en maneras múltiples y contradictorias. La novela del modernismo no puede reducirse a una fórmula estética; en ella conviven las nuevas tendencias de fines de siglo hacia la narración lírica con la verdadera incorporación a las letras americanas del realismo y el naturalismo europeos del siglo XIX<sup>3</sup>.

Intentaré, entonces, un primer examen de la novela venezolana escrita a finales del pasado siglo y principios del presente a partir de un aspecto que la crítica ha señalado con frecuencia como uno de los rasgos definidores del período: la crisis de la función del hombre de letras<sup>4</sup>. Me refiero, claro está, al conocido problema de la profesionalización del escritor. Siguiendo investigaciones anteriores, como la de Julio Ramos (1989), me interesa resaltar la fragmentación de la república de las letras y la consecuente emergencia de un campo de enunciación específicamente literario. Por tratarse de un momento de crisis, la coexistencia de elementos divergentes, incluso en un mismo escritor, no debe extrañar.

Este trabajo no es más que un primer acertamiento al problema.

<sup>2</sup>A través de algunos datos paratextuales —como el subtítulo— algunas novelas de este período intentan entregar algunos lineamientos para su recepción, al tiempo que muestran una voluntad de integrarse a las discusiones que se mantienen en el campo de las letras. Así, el subtítulo de *Peonía* (1890) es “seminovela” y el de *Mimí* (1898) “novela nacional”.

<sup>3</sup>Federico de Onís. “Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna”. *La novela iberoamericana*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1952, p. 135 (Philipps, 1974:262).

<sup>4</sup>También por razones de tiempo dejaré de comentar los diversos trabajos que han señalado la importancia de este asunto. Bastará con recordar que la transformación del adjetivo intelectual en un sustantivo es un fenómeno que pertenece a los últimos años del siglo XIX (Fox: 1980).

Por esta razón me dedicaré especialmente a mostrar las líneas a seguir y el marco general en que lo inscribo: la crisis de la función del letrado y la reflexión que ésta acarrea en el discurso de la novela. De hecho, esta crisis en el campo de las letras se relaciona con una obsesión de autoanálisis, con una escritura que permanentemente reflexiona sobre sí misma y sobre el que la produce, que caracteriza a todos los géneros literarios de la época modernista.

La presencia de una indagación sobre la función del intelectual en las novelas permite considerarlas dentro del mismo conjunto, entenderlas como manifestaciones coetáneas que dialogan entre sí. Casi todas las novelas hablan, con mayor o menor optimismo, de la situación del nuevo intelectual surgido del proceso de modernización y de las distintas opciones o respuestas a este proceso<sup>5</sup>. Incluso, el lugar central que tiene este problema está en el origen de esa confusión que ha traído tantos debates durante y después de ese período: la identificación del protagonista con el autor de la novela. Esta confusión ha servido para dividir a los escritores en *reformadores* que, como M.V. Romero García, intentan cambiar la situación social a través de discursos que más que novelas parecen panfletos; y en *artistas*, como Díaz Rodríguez que, al igual que su personaje Alberto Soria, cree que la mejor salida a la crisis es refugiarse en el arte o emigrar. Ante esta confusión algunos escritores se vieron en la necesidad de hacer aclaraciones públicas, como es el caso del “Prólogo del autor” (*Todo un pueblo*, 1899) de Miguel Eduardo Pardo o la “Carta ingenua” de Díaz Rodríguez, textos en los que ambos se defienden de las acusaciones basadas en esa equivalencia, señalando que es un error identificarlos con los héroes de sus relatos —este asunto lo retomaremos más adelante.

En un estudio titulado *La novela modernista hispanoamericana* (1987), Aníbal González ha considerado un conjunto de novelas de este período como “elementos de un discurso acerca del intelectual” (1987:51)<sup>6</sup>. González sintetiza así su hipótesis:

<sup>5</sup>En este sentido, una de las pocas excepciones que podrían señalarse entre la producción novelística de los sectores ligados a las nuevas tendencias literarias, filosóficas y sociales de finales de siglo es *El sargento Felipe* (1899) de Gonzalo Picón Febres. Sin embargo, esta novela se relaciona directamente con un conjunto de textos escritos en las últimas décadas del siglo por los grupos académicos en los que se presenta de una manera maniquea las nefastas consecuencias de las guerras civiles para el campesino venezolano, idealmente bueno y feliz. Me refiero a composiciones como “El recluta” de Elías Calixto Pompa.

<sup>6</sup>Para la delimitación del corpus, González (1987:22-23) emplea la noción de *canon*,

(...) lejos de ser una producción novelística frívola e intrascendente, indefinida tanto formal como ideológicamente, la novela modernista es el registro de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no sólo en el plano estético o cultural sino, también, en el plano político. Para ser más explícitos: la novela modernista explora y atestigua con mayor claridad incluso que la crónica, el proceso de *conversión* por el que atravesaron los literatos hispano-americanos de fines del siglo XIX y principios del XX, que habría de transformarlos en *intelectuales*, en el sentido moderno del término. (González, 1987:27-28).

Aunque me parece en muchos sentidos muy adecuada la observación de González, agregaría que, para el caso de Venezuela —subrayo este dato geográfico porque mi estudio por ahora no traspasa estas fronteras—, puede encontrarse esa reflexión sobre la definición del intelectual no sólo en la novela “modernista”<sup>7</sup>, pues en muchas de las que canónicamente no se han considerado como tales aparece —y no necesariamente bajo la figura de un artista— una indagación con respecto a la función del intelectual, a veces desde una perspectiva tan pesimista como la de la novela “modernista”. Quizá el problema fundamental con respecto a este punto provenga de la palabra intelectual. No quisiera partir de las definiciones que los distintos especialistas han dado de la misma, pues, aunque puedan resultar muy enriquecedoras, no tendría la certeza de si es esa la noción que está funcionando en aquella época. Además, la palabra aparece una y otra vez en la novela *Ídolos rotos* (1901)<sup>8</sup> de Díaz Rodríguez (quizá sea la primera manifestación ficcional venezolana en la que el término tenga un lugar central), por lo que me parece más adecuado intentar un primer acercamiento a través del significado que se le otorga en ese texto, para después relacionarlo con las nociones pertenecientes al mismo campo semántico de otros discursos-novelas en su mayoría.

En el grupo de intelectuales al que pertenece el escultor Alberto Soria, protagonista de la novela, se encuentran, por ejemplo, un médico (Emazábel, verdadero motor del grupo) y un abogado (Romero, quien, por cierto, también hace trabajos de crítica artística y literaria, así como de cuestiones sociales y educativas). De hecho, en varias oportunidades

---

razón por la cual sólo incluye aquellas novelas que la crítica tradicional ha denominado “modernistas”.

<sup>7</sup> A pesar de las reservas que he manifestado, necesito emplear el término por razones meramente comunicativas.

<sup>8</sup> Manuel Díaz Rodríguez. *Ídolos rotos*. París: Imp. Española de Garnier Hnos. 1901. Las citas son tomadas de la edición de 1981.

la frase “artistas y hombres de ciencia” funciona como sinónimo de “intelectual”. Asimismo, la palabra intelectual se asocia con cierta actitud *mesiánica*—son doce los integrantes del círculo<sup>9</sup>—, con una abierta *inconformidad* ante la situación político-social y, al mismo tiempo, con una separación o distancia de ella—uno de los integrantes, Romero, llama al círculo “ghetto”. Estos intelectuales conforman una minoría selecta, como puede apreciarse en el pasaje donde se describe el núcleo que dará origen al “círculo de intelectuales inconformes”:

Formado por selección tal vez inconsciente, ese grupo de amigos representaba una parte, cuando menos, de esa minoría intelectual que en todas partes existe, superior al medio en que se mueve e incapaz de aceptar el medio, adaptándose a él; núcleo de almas selectas, nobles, de ordinario temerosas de la acción, que rechazadas de todas maneras acaban por separarse en actitud como de resignación altiva, a ver desfilar camino a la victoria la muchedumbre de los mediocres y el interminable ejército de los nullos (1981:60-61).

Hay que destacar una palabra que aparece en esta cita, porque es la que explica que el círculo de amigos se convierta en un “ghetto de intelectuales”. Me refiero al término *acción*. De hecho, cuando Emazábel comunica a Alberto Soria su proyecto de formar un círculo de intelectuales, insiste en este aspecto:

El estado de alma de sus camaradas era, según él, fácil de convertirse en estímulo provechoso, en áspero deseo de *combate*, derivado luego en *acciones* fecundas. El despecho y la ira de Soria y sus amigos, ante el esfuerzo de arte burlado, podía cambiarse en *energía* salvadora y durable, capaz de sustituir en el escultor y en los otros una *voluntad* que no tenían, o la tenían descalabrada y enferma (1981:116; lo destacado es mío).

En efecto, la reflexión sobre la *acción* o sobre la necesidad de cambiar el pesimismo o el sentimiento de derrota (propios del “estado de alma” del hombre “moderno”) por una voluntad combativa aparece en muchos textos, ficcionales o no, de la época. Los innumerables pasajes en los que palabras con resonancias bélicas constituyen el núcleo de los textos, nos hacen pensar que podrían tenerse como fragmentos de un discurso sobre las armas y las letras. Algunos, como el Quijote<sup>10</sup>, se inclinan más hacia las armas; otros, los menos, hacia las letras. No

<sup>9</sup>La relación con los apóstoles la hace la propia novela: “—Somos doce —dijo uno—. Como los apóstoles. Buen presagio, si no hay Judas entre nosotros” (1981:126).

<sup>10</sup>Puede notarse un renovado interés por la figura del Quijote en esta época, como lo atestigua la novela de Tulio Febres Cordero *Don Quijote en América* (1905).

olvidemos que algunos escritores decidieron efectivamente tomar las armas (Romero García y Cabrera Malo, por ejemplo). La relación entre los dos términos no es necesariamente la disyunción (no siempre se trata de una elección entre las armas o las letras). En muchas oportunidades, se piensa, por el contrario, en las letras como arma. Por esta razón Alberto Soria, por ejemplo, al aceptar entusiastamente la proposición de Emazábel se imagina la acción como una obra —con toda la ambigüedad que el término supone— que muestra una “belleza nueva, belleza militante, belleza heroica: la belleza de la acción, quizás más grande y seductora que la belleza de las obras de arte (...)” (1981:117).

La acción, o mejor la necesidad de intervenir para cambiar la situación político-social, supone la constitución de un programa. En *Ídolos rotos*, el programa lo concibe y lo expone a sus compañeros. Emazábel, para quien “al menos en sus principios, la obra sería de pura propaganda”, a través del “periódico, de folletos y de conferencias públicas” (1981:124). Cada uno de los miembros trabajaría en su campo profesional: “Así, mientras los unos lucharán por la próxima resurrección de la justicia y el derecho, trabajarían otros por el próximo advenimiento de la belleza y el arte”. Dentro de este programa “Alberto Soria prometía conferencias de arte” (1981:125).

Toda esta discusión recuerda las polémicas que sostuvieron los jóvenes redactores de *Cosmópolis*<sup>11</sup> unos años antes de la publicación de esta novela (1894-1895). En efecto, en las páginas de *Cosmópolis* aparecieron varios ensayos en los que los redactores exponían sus ideas sobre la nueva estética que defendían. El hecho de que estas discusiones puedan considerarse como las primeras reflexiones en las que las proposiciones estéticas novedosas están asociadas a una indagación en torno a la función del hombre de letras, hace indispensable una pequeña revisión.

Si se analizan los textos de Pedro Emilio Coll, Urbaneja Achelpohl y P.C. Domínici publicados en la revista<sup>12</sup>, puede notarse con claridad que muchos de ellos se refieren de alguna manera al papel del escritor en la sociedad. P.E. Coll, en un ensayo titulado significativamente

<sup>11</sup>La primera revista venezolana que se presenta vinculada explícitamente —quizá sería mejor decir de un modo militante— al movimiento modernista hispanoamericano.

<sup>12</sup>No está demás recordar que estos escritores publicaron junto con sus primeras obras ficcionales —cuentos que muestran un evidente acercamiento a la *escritura artística* en su mayoría—, textos programáticos o ensayos que exhiben tanto una conciencia muy aguda del propio trabajo de escritura, como un proceso de reflexión sobre las concepciones estéticas. De hecho, en esta revista los discursos ficcionales parecen ocupar, y preocupar, tanto como la reflexión sobre las concepciones estéticas que lo sustentan.

“Examen de conciencia” (Nº 2, 1894:34), habla explícitamente de la “responsabilidad del escritor”. En este artículo, Coll, reflexiona sobre las implicaciones de la reflexión misma (dice que podría tratarse de “una idea exagerada de mi Yo y de mi influencia sobre los demás”, Nº 2, 1894: 34). Muestra de este modo esa “facultad de duplicidarse” propia del joven modernista, según sus propias palabras, que permite “pensar sobre lo que siente”<sup>13</sup> (Nº 2, 1894:34). Quizá ese mismo diletantismo moderno, lo llevó a separarse de la revista y a refugiarse en sus libros, como sugiere en la “Esquela” que publica en el Nº 9. En el número siguiente se reincorpora a la redacción y siente la necesidad de explicar la razón de su regreso: la responsabilidad del escritor. Abandona así, el pesimismo característico de la época y presenta su programa de acción: trabajar por la fraternidad, la “solidaridad humana”. Para la realización de esta obra, según P.E. Coll, confluyen dos grupos: “el de los pensadores y hombres de letras y el de la clase obrera que constituye esas vastas asociaciones internacionales en donde manos burdas están poniendo los cimientos de la Sociedad Futura” (“A propósito de *Cosmópolis*”, Nº 10, 1895:3).

Ahora bien, habría que considerar si los rasgos que definen al hombre de letras en los textos de *Cosmópolis* coinciden con los que presenta *Ídolos rotos*. No todos los rasgos están presentes en cada una de las manifestaciones discursivas, pero es evidente que en líneas generales la noción de intelectual de la novela está funcionando de alguna manera en la revista, aunque no se emplee la palabra. Habría que preguntarse, entonces, si la revista misma no aparece dentro de un programa que recuerda el proyecto del círculo de intelectuales al que pertenece Alberto Soria. La revista podría ser vista como el subcapítulo “literatura” de un vasto plan de propaganda. Así, en el artículo que anuncia una reforma (bajan el precio de la publicación) los redactores apuntan:

Deseamos hacer accesible nuestra revista a todas las condiciones y a todas las clases sociales, para propagar en Venezuela el movimiento de la literatura contemporánea y aportar con el modernismo el progreso científico y artístico, base de la civilización de los pueblos.

(DOMÍNICI, COLL y URBANEJA ACHELPOHL. “Reforma”. Nº 6, 1894: 162).

Se trata, evidentemente, de un plan mucho más amplio en el que

<sup>13</sup>José Martí, en el “Prólogo”, del *Poema del Niágara* había (1882), plantea una idea similar en distintos pasajes, como “Hoy Dante vive en sí, y de sí”, o “(...) La vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía” (1882:306).

la literatura es una de las armas “quizá la más importante”. Aunque no se pueda hablar de la existencia de un detallado programa político, enunciado explícitamente, sí se puede decir que para los redactores de *Cosmópolis* su labor formaba parte de un movimiento general que no se limitaba al campo de letras. Como programa resulta tan vago como el que Emazábel explica a sus compañeros: al principio, pura propaganda; o en palabras de Coll: “Es una labor más bien ética que estética la que acometemos” (“A propósito de *Cosmópolis*” N° 10, 1895:2).

Resulta importante señalar que muchos de los personajes de *Peonía* (1890), *Todo un pueblo* (1899), *Ídolos rotos* (1901), *Pasiones* (1895), *Mimí* (1898), *Sangre patricia* (1902), *Dionysos* (1904), etc., parecen sacados del cuarto azul donde funcionaba la redacción de *Cosmópolis*. No intento decir que los personajes de las novelas son los jóvenes intelectuales de la época. Sólo busco mostrar cómo la ficción —y especialmente la novela— sirvió de espejo para hombres de letras en el momento de una crisis y una transformación; esto es, funcionó como espejo para la propia identificación, para la búsqueda de un espacio. Las conversaciones y discusiones entre jóvenes socialistas, positivistas o escépticos, en plazas, ateneos o cafés, aparecen en casi todas las novelas. No sólo el protagonista es un intelectual, sino también muchos de los personajes secundarios. Las relaciones entre ellos son en ocasiones más importantes que el mismo idilio que generalmente estructura la obra. El narrador intenta abarcar todo el abanico de posibilidades que se dan dentro de un campo que se ha dividido, no sólo ideológicamente (positivistas, socialistas, anarquistas, pesimistas, etc.) sino, también, en diversas profesiones: sociólogo, abogado, periodista, crítico, poeta, científico, ingeniero o narrador<sup>14</sup>.

Todas las imágenes bélicas que se asocian a la escritura y a la función del hombre de letras, tanto en *Cosmópolis* como en las novelas, se relacionan con la transformación de la esfera literaria. El hecho de que se plantee la necesidad de intervenir en la vida social, de *actuar*, indudablemente indica que los escritores se sentían al margen de la política. Los escritores de mediados de siglo, Fermín Toro o J.V. González, no sentían esa necesidad, pues sus funciones estaban ligadas directamente

<sup>14</sup>Incluso, esa capa de jóvenes ligados a las clases altas urbanas que sin ser intelectuales participan de ese contradictorio deseo de modernidad también pueblan las novelas: el dandy de parroquia que salpica sus conversaciones con palabras en francés e impone la moda europea, y la joven que no puede ocultar su origen pueblerino en el disfraz afrancesado que ostenta, personajes éstos que generalmente constituyen el verdadero blanco de las burlas del narrador.



al Estado. La mayoría de los escritores de la generación siguiente alquiló la lira, para emplear las palabras de Martí (“Prólogo” del *Poema del Niágara*. 1882:335). En la época del guzmancismo creció notablemente el grupo de escritores, pero su función de algún modo se limitó: se convirtieron en cantores, constituyeron en su mayoría el “coro de adoración perpetua”. Esta función del hombre de letras venezolano de los años 70 y 80 la señaló Martí en un ensayo sobre su viaje a Venezuela. Así, explica que el número de escritores en Caracas es tan grande que podría decirse que constituyen una clase. ¿Y cómo vivir de este oficio en un país pobre? La respuesta para él es clara: “Y se habla entonces, y se escribe, para el Gobierno que paga, o para las revoluciones que prometen (...). Los jefes de renombre se rodean de literatos en desgracia”<sup>15</sup> (1977:233). Ésta fue precisamente la situación que los jóvenes bohemios de las décadas de los 80 y 90 intentaron cambiar. Sin embargo, ya las condiciones eran distintas. El escritor había perdido autoridad en la esfera pública, pues de otro modo no se explica la obsesión de los jóvenes de finales de siglo por la *acción*.

Aunque la novela funciona como espacio para indagar sobre la función del hombre de letras, no puede identificarse tan fácilmente, como la crítica lo ha hecho, al protagonista con el autor. Diría, por el contrario, que el narrador se acerca y se distancia no sólo de su personaje principal sino, también, de los secundarios. Incluso, en algunos casos es el distanciamiento lo que funda la relación del narrador con el protagonista. La novela es, entonces, un espejo que sirve para la constitución de una conciencia crítica, esto es, funciona como medio para esa necesidad de duplicarse para examinarse a sí mismo, rasgo que señala P.E. Coll como característico del hombre moderno. En este sentido, es muy difícil establecer diferencias nítidas entre las novelas que se han entendido más cercanas al realismo o al naturalismo —como *Todo un pueblo*— y las “modernistas” —*Ídolos rotos* o *Dionysos*.

A pesar de que en el presente trabajo me he propuesto establecer sólo el marco general para el estudio del problema, intentaré finalizar mostrando brevemente cómo la novela sirvió como un espacio para un examen que suponía la formación de una conciencia sobre la función del intelectual, la consecuente necesidad de actuar, y un distanciamiento crítico con respecto a las posibilidades de la acción y a la efectividad del discurso.

<sup>15</sup> He realizado un estudio sobre la situación del escritor en este período en mi trabajo de tesis *Inicios del modernismo en la lírica venezolana*. Universidad Simón Bolívar, Maestría en Literatura Latinoamericana. 1991. Mecanografiado.

Muchas veces se ha señalado el tono oratorio que parece dominar en la novela venezolana de esta época. Por lo general este tono se asocia a la presentación de un programa social reformador, en el que se defiende el progreso. Es precisamente de esta manera cómo Uslar Pietri (1978) interpreta la novela *Peonía*. Sin embargo, la presentación de un conjunto de ideas no se limita al plano social: lo mismo hace el protagonista de la novela *Julián* (Gil Fortoul: 1888) con respecto a la escritura, al estilo. Incluso, en las novelas "criollistas", junto al plan reformador hay un proyecto literario, que en el caso de *Mimí*, por ejemplo, constituye el primer capítulo de la obra. Entre esos dos tópicos, la lucha social y la escritura, las armas y las letras, se mueven los discursos que pronuncian los personajes de las novelas, y a veces el narrador.

Como ya se ha dicho, los estudios sobre *Peonía* (1890)<sup>16</sup> muestran acertadamente la presencia de un tono oratorio. Sin embargo, al pesimismo, aunque algunos críticos como Uslar Pietri lo han mencionado, no suele dársele la importancia que tiene en la obra. En efecto, el pesimismo del narrador se manifiesta a través de unas palabras que repite una y otra vez: ¡No importa! De hecho, el inicio de la novela remite directamente a la actitud de los jóvenes bohemios venezolanos de finales de siglo:

Un no importa, lanzado con toda la fuerza de mis pulmones, me ha devuelto la perdida calma.

Guardemos las marchitas flores y las negras guedejas, manchadas de sangre, que recogí en el ataúd de Luisa, y vamos a escribir.

El primer amor deja en el alma aroma de tomillos y violetas (...).

Que permanezca ese perfume evocando recuerdos martirizadores; pero permanezca ahogado por los gritos de la orgía.

Pasen por sobre él las espumantes ondas del champagne, y los besos ardientes de las mujeres hermosas.

La vida es un himno: cantemos, vivamos!

(ROMERO GARCÍA, 1966:5)

El refugio en el alcohol y el placer era el tópico preferido por los bohemios. Sus cantos exaltaban el champán y los placeres de la carne en un abierto deseo de fuga de la realidad. Sin embargo, no hay una posición clara en la novela, diría más bien, que el narrador describe un movimiento pendular con relación a su personaje: se acerca y se distancia. Como en el caso de los bohemios, el alejamiento constituye

<sup>16</sup>M.V. Romero García. *Peonía* (seminovela). Caracas: Imp. El Pueblo, 1890. Citamos por la edición de 1966.

una fuente de conflictos: no hay simplemente un refugio en las orgías, hay al mismo tiempo un deseo de cambiar la situación que ha dado origen a esta actitud. Esta ambigüedad aparece en la novela cuando el personaje, en la cárcel, examina su historia:

Eché una mirada hacia atrás, y no pude contener dos gruesas lágrimas; después me reí de mí; y reconcentrando todas mis facultades exclamé:

—¡No importa!

Desde entonces es esa frase mi divisa: desde entonces me río de todo; y cada día que pasa, adverso o próspero, me deja cierto sedimento de desprecio por todo lo que me rodea.

(ROMERO GARCÍA, 1966:157).

Se trata de un sentimiento de sobrevivencia y autocompasión. El proyecto modernizador, la lucha política y literaria, no encuentra eco socialmente. El ingeniero, profesional que simboliza el progreso, tiene muy poco poder de transformación. Su discurso —en la novela se limita a aconsejar, a criticar y a plantear soluciones— no es escuchado. La reflexión sobre la escritura como arma se presenta explícitamente en la dedicatoria (“yo escribo en la candente arena del debate político” (1966:3). Lo político está por encima de lo literario. Se trata de escribir para un debate, pero el discurso, como lo muestra el protagonista, ha perdido poder, autoridad. Aparentemente la novela se inscribe en el debate político (de allí la poca importancia prestada al estilo), no desea ser entendida como “pura literatura” (según el autor, no es una novela, sino una “seminovela” lo que entrega). En realidad, también en este aspecto la actitud es ambigua, puesto que la dedicatoria abiertamente dice: “Sin embargo, acaso encontraréis en ellas ese *sabor de la tierruca* que debe caracterizar las **obras** americanas” (las cursivas son del autor; las negritas, mías, 1966:3).

En la novela de Cabrera Malo, *Mimí* (1898)<sup>17</sup>, el protagonista (Manuel, un médico) tiene un orador por dentro que cada vez que encuentra ocasión: habla y habla. Sus discursos se presentan de dos maneras: de una forma interior en la que el protagonista hace larguísima reflexiones sobre cuestiones político-sociales y ante un grupo de personas que rápidamente convierte en su público. En el primer caso, el narrador insiste en caracterizarlo como un soñador que olvida la situación en la que se encuentra (incluso, en momentos de emergencia que requieren la actuación de un médico) para dedicarse al análisis de los problemas del país. Así, sus discursos interiores (podría decir

<sup>17</sup>R. Cabrera Malo. *Mimí*. Novela nacional. Caracas: Imprenta El Pregonero, 1898.

“foro interior”) son interrumpidos constantemente por la realidad. En el otro caso, cabría pensar que el narrador le resta autoridad al discurso del protagonista a través de comentarios irónicos o de situaciones que en cierto modo comprometen la seriedad de lo que éste ha planteado. Ciertamente, durante el discurso que pronuncia en su casa ante los notables del pueblo siente la llegada de unos gallos de pelea, por lo que pierde el hilo del discurso y abandona el “foro” tras los gallos, respondiendo cualquier cosa a una pregunta que le hacen, como lo haría cualquier “general agrícola” de los que él ha criticado en su sermón (1898:141). Resulta interesante notar que la novela se abre con un “voto”. En el contexto lingüístico en que aparece, la palabra “voto” remite a sus múltiples significados: promesa, juramento o dictamen ante una asamblea o sobre una materia determinada. En todo caso, se trata de un discurso fuertemente performativo. Sin embargo, el poder de la palabra es puesto en entredicho por el narrador.

En *Todo un pueblo* (1899)<sup>18</sup> de Miguel Eduardo Pardo, encontramos nuevamente al orador en la figura de Julián Hidalgo (el protagonista). Julián es un rebelde que sueña con la transformación de la sociedad. Asume su tarea de tribuno como una suerte de apostolado. Aunque su lucha pertenece al campo del debate político (sus esfuerzos son heroicos, 1981:84-5), Julián es un “artista”<sup>19</sup>. La duda entre el espacio de enunciación de la tribuna y el de la literatura es evidente. Sin embargo, la duda misma deja ver con claridad que hay una diferencia entre ambos espacios. Un problema similar puede seguirse en el “Prólogo del autor”. En efecto, el autor señala su oscilación entre el mundo de la política y el de la literatura. Se decide por la segunda pero sin abandonar del todo el “foro”. Por esta razón se presenta como “cronista”, dice entregar un “librejo” de “lenguaje brusco y desenfado” (1981:10). Tampoco escribe un prólogo en “períodos blancos” (1981:7), pues prefiere la prosa. Evidentemente los “períodos blancos” remiten a la poesía, con ellos está haciendo alusión a la prosa modernista —especialmente a los prólogos que funcionan como manifiesto—

<sup>18</sup>Miguel Eduardo Pardo. *Todo un pueblo*. Madrid: Imp. de la Vida Literaria. 1899. En 1903 se editó con el título *Villabrava* (París-México: Librería de la Viuda Bouret). Citamos por la edición de 1981.

<sup>19</sup>La novela dice textualmente: “Imprudencia, locura, osadía, o lo que fuese, Julián Hidalgo llevó a la tribuna sus ideas como el escultor lleva sus audacias al mármol y el pintor al lienzo y el poeta a la estrofa y el novelista al relato” (1981:84). Y más adelante se agrega que tenía alma de “artista rebelde y de poeta levantisco” (1981:85). De hecho, hacia el final de la novela Julián cambia su medio de lucha (el foro): intenta escribir (aunque abandona el proyecto por cansancio) una “obra colosal”, es decir, se decide por el “ideal encarnado en un libro” (1981:145).

como “Las palabras liminares”. Sin embargo, esta reflexión sobre la escritura está relacionada directamente con el proyecto de la novela, con lo que el autor irónicamente niega para afirmar, esto es, hacer una obra que sea el “reflejo de una época” (1981:13).

La ironía del narrador —y del autor del prólogo— es un elemento que sirve para el distanciamiento. Pero este distanciamiento es ambiguo: no es —y sí es— Caracas la ciudad retratada en la novela, el autor no es —y sí es— el protagonista. El texto funciona como espejo (el novelista es un cronista), y los personajes Julián Hidalgo y Luis Acosta de algún modo permiten al narrador desdoblarse, verse a sí mismo para identificarse y distanciarse. Así, el “autor” explica en el prólogo que él no es su protagonista porque él no es un soñador ni asume su responsabilidad ante la sociedad con tanta seriedad (1981:11). De allí que cuando Julián Hidalgo pronuncia una conferencia escandalosa, el narrador le cede la palabra para no correr el riesgo de ser identificado con aquél. Prefiere, entonces, que lo confundan con Luis Acosta, personaje escéptico e irónico, que arregla todo a puñetazos. Sin embargo, el tono irónico que autoriza esta identificación con Luis Acosta no se mantiene a lo largo de la novela. En un momento el narrador asume la seriedad que caracteriza a Julián. Se convierte así en lo que ha evitado desde el principio: ser un batallador que el medio —el “mentidero” que no puede ser transformado— convierte en víctima (1981:11). Al igual que en *Peonía y Mimí*, la imagen del espejo resulta muy apropiada. Julián Hidalgo vacila entre la literatura y la tribuna, como el autor del prólogo se debate entre la novela y la crónica. Del mismo modo, el protagonista sirve para la constitución de una conciencia crítica, para retratarse y distanciarse, verse a sí mismo y burlarse de los propios deseos heroicos.

El problema del intelectual en *Ídolos rotos* (1901) ha sido estudiado por Aníbal González (1987). No obstante me gustaría apuntar algunos aspectos que considero particularmente interesantes. Como ha señalado González, el narrador adopta una perspectiva irónica que de algún modo se encuentra representada por el fauno (en la primera reunión de los intelectuales, el fauno “se ríe” del grupo). Nuevamente aparece entonces un distanciamiento con respecto a los deseos heroicos de los personajes, y al igual que en los textos anteriores, esa distancia es producto de la idea de que la realidad es inmodificable, de que se ha perdido la posibilidad de incidir en la esfera político-social. Por otra parte, la vocación de Alberto también se encuentra dividida: decide ser ingeniero influido por el medio (es la profesión que más se ajusta al proyecto de modernización y progreso), pero a él le seducían más el derecho y el arte (no está de más subrayar la relación entre el

derecho y la tribuna). El arte aparece representado por el teatro, quizá para resaltar la necesidad de un escenario y, en este sentido, su cercanía con la tribuna. La vocación artística de Alberto aflora en París, su “nostalgia por la hazaña” —para emplear la frase de Martí (1882)— se convierte en una posibilidad gracias a las palabras de Emazábel. La acción que predica Emazábel parece una receta que prescribe un médico (ésta es la profesión de este personaje) para curar a los escritores del mal del siglo (enfermedad que se contrae en París) y convertirlos en intelectuales que transformen la sociedad infectada de políticos corruptos.

A los ojos de Alberto, el proyecto de Emazábel es la posibilidad de realizar la obra (así, en singular y sin adjetivos). Resulta revelador que esta palabra aparece en muchos textos literarios de la época con doble sentido: como obra literaria (o artística) que se trabaja cuidadosamente y como obra política, encarnación del ideal. El personaje suele debatirse entre las dos, pero siempre se exaltan las implicaciones heroicas de la segunda. En este sentido, Emazábel (como portador de las connotaciones épicas) es la representación de la salud (de lo que carecen los artistas), del sueño, del ideal. De allí que siempre tenga remedios a la mano: “uno o varios proyectos, condenados casi todos a no pasar nunca de proyectos” (1981:118), dado que la realidad, el fauno, siempre destruye los ídolos (las obras, en su doble sentido).

En *Dionysos* (1904)<sup>20</sup> de P.C. Domínici ya la oscilación entre las armas y las letras que definen el conflicto del protagonista, se han convertido en dos campos totalmente distintos, pues cada uno está representado por un personaje diferente (Eúcaris simboliza la belleza; Diodoro, el heroísmo). No es, pues, una contradicción que se da en un mismo personaje, como sucede de una manera particularmente trágica con Tulio Arcos en *Sangre patricia* (1902). El matrimonio entre ellos no indica el restablecimiento de una alianza, pues cada uno de ellos consigue éxito, fama, independientemente del otro. Además, ese matrimonio ha sido una profanación, se ha realizado en contra de la voluntad del dios agrario y primitivo (Dionisos) que posee a Eúcaris. Al final, Dionisos trae la muerte a ambos, consigue vengarse de los incrédulos que han dudado de su existencia. Heroísmo y belleza, como en *Ídolos rotos*, son destruidos por un dios de la tierra, implacable y primitivo.

Más allá de las divisiones entre criollistas y modernistas, la indagación a través del discurso narrativo de la situación del escritor parece

<sup>20</sup>P.C. Domínici. *Dionysos*. Costumbres de la antigua Grecia. París-México: Librería de la Viuda de C. Bouret, 1904. Se ha consultado la edición de 1951.

el elemento común a las obras anteriormente examinadas —y de otras que no se han abordado en esta oportunidad. El autoanálisis, por decir así, se plantea como un vaivén entre dos polos: las armas y las letras, heroísmo y belleza, tribuna y literatura, política y ficción, realidad y arte. La capacidad de desdoblarse para examinarse es una constante, pero también el intento de hacerlo desde una perspectiva crítica, irónica, distanciada, y que en realidad adopta un movimiento pendular: el reconocimiento y la burla. Domina una perspectiva trágicamente distanciada, de “nostalgia de la hazaña”. La realidad, el mentidero, el medio, el fauno, Dionisos o cualquiera que sea el término que se adopte para designar el obstáculo que impide la realización del ideal, termina burlándose de los personajes y, muchas veces, también, de la perspectiva irónica del narrador. El discurso de los nuevos apóstoles parece que ya no tiene poder ni encuentra reconocimiento en la esfera pública.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### NOVELAS

CABRERA MALO, RAFAEL.

1898 *Mimí*. Novela nacional. Tip. El Pregonero.

DÍAZ RODRÍGUEZ, MANUEL.

1901 *Ídolos rotos*. París: Imp. Española de Garnier Hermanos. Ed. consultada: Valencia: Vadell Hermanos, 1981.

1902 *Sangre patricia*. Caracas: Tip. Herrera Irigoyen. Ed. consultada: Caracas: Monte Ávila, 1972.

DOMÍNICI, PEDRO CÉSAR.

1904 *Dionysos*. Costumbres de la antigua Grecia. París-México: Librería de la Viuda de C. Bouret. Ed. consultada: México: Ed. Nacional, 1951.

FEBRES CORDERO, TULIO.

1905 *Don Quijote en América*; o sea, la cuarta salida del Ingenioso Hidalgo de La Mancha. Mérida: Tip. de El Lápiz.

GIL FORTOUL, JOSÉ.

1888 *Julián*. Leipzig: Imp. Julius Klinghrdt. Ed. consultada: José Gil Fortoul. *Tres novelas*. Caracas: Ministerio de Educación, 1956, pp. 190-88 (*Obras completas*. VI).

1895 *Pasiones*. París: Librería de Garnier Hermanos. Ed. consultada: José Gil Fortoul. *Tres novelas*. Caracas: Ministerio de Educación, 1956, pp. 153-248 (*Obras completas*. VI).

PARDO, MIGUEL EDUARDO.

1899 *Todo un pueblo*. Madrid: Imp. de la Vida Literaria. En 1903 se editó con el título *Villabrava* (París-México: Librería de la Viuda Bouret). Ed. consultada: Caracas: Monte Ávila, 1981.

PICÓN FEBRES, GONZALO.

1899 *El sargento Felipe*. Novela de costumbres venezolanas. Caracas: Tip. Herrera Irigoyen & Cía. Ed. consultada: Caracas: Ministerio de Educación, 1956. (Biblioteca Popular Venezolana, 60).

ROMERO GARCÍA, MANUEL VICENTE.

- 1890 *Peonía* (seminovela). Caracas: Imp. El Pueblo. Ed. consultada: *Manuel Vicente Romero García*. Caracas: Italgráfica, 1966 (Colección Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, 13).

## BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

COLL, PEDRO EMILIO.

- 1894 "Examen de Conciencia". *Cosmópolis*. A. I, N° 2, pp. 33-39.

- 1895 "A propósito de *Cosmópolis*". *Cosmópolis*. A. II, N° 10, pp. 1-4.

DÍAZ RODRÍGUEZ, MANUEL.

- 1956 "Epístola ingenua". *Obras selectas*. Caracas: Edime.

DOMÍNICI, P.C., P.E. COLL y L.M. URBANEJA ACHELPOHL.

- 1894 "Reforma". *Cosmópolis*. A. I, N° 6, pp. 161-162.

FOX, E. INMAN.

- 1980 "El año de 1898 y el origen de los 'Intelectuales' ". En: José Carlos Mainer (ed.). *Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica (Francisco Rico, ed. *Historia y crítica de la literatura española*. 6).

GONZÁLEZ, ANÍBAL.

- 1987 *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Gredos.

MARTÍ, JOSÉ.

- 1882 "El Poema del Niágara". Nueva York: s.e. Edición consultada: *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 300-313.

- 1977 "Un viaje a Venezuela". En: *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 227-239.

OLIVARES, JORGE.

- 1984 *La novela decadente en Venezuela*. Caracas: Armitano, 1984.

PHILLIPS, ALLEN W.

- 1974 *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos. Especialmente el cap. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas", pp. 261-293.

RAMOS, JULIO.

- 1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: F.C.E.

USLAR PIETRI, ARTURO.

- 1978 *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid: Ed. Mediterráneo, 1978. 1ª ed.: 1948.

## ABSTRACT

*La autora se propone abordar en un grupo representativo de novelas venezolanas de las últimas décadas del s. XIX y primeros años de este siglo, el problema de la función del hombre de letras en la sociedad y cómo reflexiona sobre este tema el discurso de la novela venezolana, tanto de narrador como de personajes. Este problema es típicamente modernista, y la novela de este período sirvió como un espacio adecuado para el examen de él y de la necesidad de una acción posterior consecuente, tanto dentro como fuera de la novela.*

*The author proposes to approach the problem of the man of letters' function in society and how the course of the Venezuelan novel reflects this subject, in the novel of narrator as well as characters, in a representative group of Venezuelan novels from the final decades of the 19th century and the first years of this century. This problem is a typically modern one, and the novel from this period provided adequate space for its examination and for the need for consequent later action, within as well as outside of the novel.*