

A **K** *dem* *Reseñas*

A **O** **S**

CARLOS PACHECO, LUIS BARRERA LINARES Y BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN (coordinadores). (2006). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Editorial Bigott/Banesco/Equinoccio.

UNA LECTURA DE *NACIÓN Y LITERATURA*. PROPOSICIONES PARA UN MAPA GENERAL DE LA CULTURA VENEZOLANA. (Segunda parte: la palabra escrita desde los tiempos de Gómez hasta nuestros días)

El tercer capítulo de *Nación y literatura* nos conduce hacia los tórridos inicios del siglo XX venezolano, al menos en el plano cronológico, pues muchos autores han discutido las fechas reales de la entrada de Venezuela en el siglo XX, ya que algunos han apuntado que esto solo ocurrió después de la muerte de Juan Vicente Gómez. Otros se han mostrado en franco desacuerdo con esta idea. En todo caso, es con la literatura escrita durante los gobiernos tiránicos de Castro y Gómez como se inicia el capítulo “Vanguardias y eclosión urbana” (pp. 377-590).

El ensayo de Javier Lasarte, “Los aires del cambio: literatura y cultura entre 1908 y 1935” (pp. 379-406) propone, de hecho, que ya durante el gobierno de Gómez se perfilan casi todas las tendencias sociales y culturales que dominarán la vida venezolana durante el siglo XX. Así, Lasarte se pregunta si buena parte de la modernización del país no podría leerse ya en fragmentos específicos de la obra y mirada de autores como José Antonio Ramos Sucre, Teresa de la Parra, Julio Garmendia, Guillermo Meneses, Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra o Antonio Arráiz. Pero la exploración de Lasarte va más allá de sugerir un asunto tan problemático y discutible. Su lectura recorre los principales conglomerados literarios o culturales del momento (La Alborada, Círculo de Bellas Artes, Válvula) y por la obra y el pensamiento de aquellos autores-islas que se mantuvieron al margen de esos conglomerados y, podría pensarse, hasta de lo que vivía en ese entonces el país (de la Parra, Garmendia). Se tejen así, a través de la revisión de las principales revistas, grupos literarios, poéticas e ideas sobre el arte o la nación, reflexiones acerca de los dos polos nacientes de lo que será la cultura nacional por todo el resto del siglo: la reflexión en torno al mundo actual e inmediato –una reflexión casi siempre politizada– y la nacionalidad o, desde la esquina contraria, el intento de construir una mirada y una escritura personalísimas y autónomas.

Íntimamente ligado al texto anterior está el capítulo de “Estética de la rebelión: los manifiestos literarios” (pp. 407-414) que escribe Ángel Gustavo Infante, luego de una minuciosa exploración de los principales manifiestos literarios venezolanos —o de los textos que funcionaron como tales— en el siglo XX. Partiendo de una mirada que se remonta hasta Aristóteles, Quintiliano y Horacio para comprender, llegando al nacimiento de las vanguardias, cómo el arte —cada vez de manera distinta y más allá de ser lo que en esencia es— intenta mostrar el significado del hecho artístico de su tiempo y persuadir al público de la validez de sus planteamientos, gracias a los manifiestos. La idea central del texto de Infante persigue la noción de que cada manifiesto representa “una rebelión de la estética” (p. 408) y/o “una estética de la rebelión” (*ibidem*). Así *La Alborada*, *Válvula*, *Viernes*, *Contrapunto*, *Cantaclaro*, *Sardio*, *El Techo de la Ballena*, *Trópico Uno*, *Guillo* y *Tráfico*, entre otros, proclamarán en menos de un siglo maneras aparentemente distantísimas (pero a veces no tanto) de comprender el hecho artístico y *participar de su verdad*, como diría Gadamer ([1977] 2005, p. 25), intentando siempre convencer a los lectores de la incuestionable validez de las ideas de turno y, naturalmente, declarando caducas o vencidas la mayoría de las ideas y concepciones anteriores.

Sigue el texto de Pausides González Silva, “De *La Alborada* a *Cantaclaro*: literatura y compromiso en cinco revistas” (pp. 415-430), en donde se logra una aproximación lúcida a los cambios en la literatura venezolana —y en los niveles de compromiso político y/o estético que en ella jugaron— de las primeras cinco décadas del siglo XX a través de la lectura atenta de sus revistas literarias. Se parte, una vez más, del rol que jugó *La Alborada* —y su descendiente de cortísima vida: *La Proclama*— en el modo de entender el compromiso del poeta y del intelectual, en general, con la propia patria. González Silva sostiene que *los alborados* promovieron, sobre todo, el respeto y el deseo de libertad, esperanza y progreso, el intento de sacralización de la patria y la proclama de la función magisterial y moral del intelectual venezolano. Ya en un segundo intento apelaron a la “Revolución de las ideas”, y quizás sea allí en donde se sienta el cambio que se está gestando desde finales del siglo XIX y que solo después de la segunda década del XX se fue haciendo efectivo. Con *Válvula* y *Élite*, afirma el autor, la vanguardia toma cuerpo y se empieza a apostar por la individualidad artística, se reivindica el concepto de arte nuevo y de imagen sugerente. Son estos postulados, ya maduros, los que retoma y perfecciona el grupo *Viernes*, acaso el intento más ambicioso, serio y sostenido de “intervenir la cultura” del país abriéndose a todas las “direcciones, vuelos y formas” (p. 465). *Viernes* fue el primer grupo poético real de la primera mitad del

XX venezolano. Y su labor y el alcance internacional de su revista homónima (*los viernes*) estuvieron en contacto con España, México, Argentina, y otros países) son solo equiparables al papel que cumplió *El Cojo Ilustrado* en nuestro siglo XIX. Y así, después de la disolución de *Viernes* y ya en los últimos años de la década del 40 y primeros de la década del 50 llegamos a *Contrapunto* y *Cantaclaro*, con los que se retoma la necesidad de volver a plantearse la revisión del país, en el primer caso, y de protestar furiosamente contra el derrocamiento de Gallegos y la llegada, una vez más, de la dictadura, en el segundo. Al igual que sucedió con *La Proclama* y *Válvula*, *Cantaclaro* no superará su primer y único número. Así pues, siguiendo la reflexión de González Silva, es interesante pensar en la relación entre compromiso y literatura, los grados de entrecruzamiento de política y poética, conciencia histórica, social, moral y estética, en la primera mitad de nuestro siglo. La realidad político-social, entonces, fue siempre un detonante importante de preocupaciones estéticas muy precisas. Acaso pensar el país era, de alguna manera, pensar su arte y viceversa.

Si la caída de Gallegos inspiró a Liscano, a Sanoja Hernández y a otros el homenaje, el apoyo y la queja ante la nueva tiranía, tal y como lo sostenía la revista *Cantaclaro*, la significación de Rómulo Gallegos en nuestra historia político-cultural es el asunto del que se ocupa el siguiente ensayo, “Texturas de la nación: el intelectual Gallegos como significante político y estético en la cultura venezolana” (pp. 431-450) de Carlos Pacheco, título cuya primera oración podría bien resumir la intención del entero compendio *Nación y literatura*: pensar la nación y sus texturas desde la palabra escrita. El autor se ocupa con gran tino de la novelística de Rómulo Gallegos y de su figura y labor política, en su narrativa y más allá de ella, estética y ética, obra y acción, literatura y vida que en el autor de *Doña Bárbara* ([1929] 1985) suelen llegar a ser una y la misma cosa. Pacheco revisa la idea de cómo el carácter épico suele ser tan apropiado para las narrativas fundacionales y cómo Gallegos se apropia de esta noción y la domina de manera ejemplar en muchas de sus novelas, en las que no solo se ocupa de diagnosticar los males de la patria, sino de ofrecer, acaso, propuestas para remediarlos. El autor se ocupa también de Gallegos en tanto figura política: sus diatribas con Gómez y su exilio, su rol de ministro de Educación durante el gobierno de López Contreras, su filiación junto con Andrés Eloy Blanco a Acción Democrática, su breve paso por la presidencia de Venezuela, y, finalmente, de la recepción de Gallegos en su tiempo y mucho después, y de cómo toda una tradición literaria se encargó de rechazar su valor por razones políticas obvias y por razones estéticas menos evidentes,

entre ellas, el intento de rescatar a autores olvidados contemporáneos de Gallegos y acaso opacados por su éxito: González Rincones, Ramos Sucre, Garmendia, Núñez, entre otros.

Otro territorio recorre Diana Medina en “Del libro a la pantalla y viceversa: apuntes sobre literatura y cine” (pp. 451-478), donde descubre detalladamente las relaciones entre la literatura venezolana y el cine que la lee, monta y dirige. Desde las versiones fílmicas de las novelas de Gallegos: *La Trepadora* ([1925] 1979), *Doña Bárbara* ([1929] 1985), *Canaima* ([1935] 1977) y *Cantaclaro* ([1934] 1978), hasta textos de otros autores como Guillermo Meneses, Enrique Bernardo Núñez, Teresa de la Parra o Antonio Arráiz. Medina se ocupa de las adaptaciones cinematográficas –y sus problemas– que hicieron algunos de nuestros escritores (Garmendia, Santana, Antillano, Quintero, Torres, Chalbaud) de varios de nuestros clásicos e incluso de obras literarias propias (teatrales, por lo general), y pone en orden y en conjunto el cine nacional, un área de nuestra cultura que acaso no ha sido lo suficientemente pensada.

De otro asunto de peso en la configuración del imaginario nacional se ocupa Miguel Ángel Campos en su ensayo “La novela, el tema del petróleo y otros equívocos” (pp. 479-492), en el que indaga en las razones por las cuales Venezuela no tiene una novela del petróleo como la tiene de la tierra en, por ejemplo, Rómulo Gallegos. Lo que hay en alguna novela de Pocaterra, en novelas y relatos de Ramón Díaz Sánchez, en Miguel Otero Silva y Miguel Toro Ramírez, parece ser más bien una literatura de las consecuencias del petróleo. Y, sin embargo, sugiere el autor, podría pensarse que Venezuela no entra económica y socialmente en el siglo XX después de la muerte de Gómez, sino con la llegada del petróleo como elemento constitutivo de todas las nuevas fuerzas, caminos y sentidos de la nación. Solo a partir del auge petrolero aparece en Venezuela, y en su literatura, la marginalidad en las ciudades, producto, como ya se sabe, de los cambios económicos, la injusta repartición de la riqueza y el desarraigo de los campesinos que se trasladan a las grandes ciudades para sobrevivir.

Al texto de Campos le sigue el agudo ensayo de Arturo Almandoz: “Para un imaginario de la ciudad venezolana, 1900-1958” (pp. 493-504), en el que el autor revisa las nociones y percepciones de ciudad y urbanización en el imaginario venezolano, y de cómo en este pesa la literatura o de cómo la literatura –Almandoz se centra, sobre todo, en el ensayo y la novela como los géneros más adecuados a este diálogo o correspondencia– se hace justamente como reflejo, recreación o inevitable absorción y representación de ese imaginario a lo

largo de todo el siglo XIX y en la primera mitad del XX, hasta la caída de Marcos Pérez Jiménez. El ensayo se detiene en obras como las de Antonio Arráiz, Andrés Eloy Blanco, Mario Briceño Iragorry, Manuel Díaz Rodríguez, Ramón Díaz Sánchez, Rómulo Gallegos, Julio y Salvador Garmendia, Andrés Mariño Palacio, Guillermo Meneses, Enrique Bernardo Núñez, Miguel Otero Silva, Antonia Palacios, Teresa de la Parra, Juan Antonio Pérez Bonalde, Mariano Picón Salas, José Rafael Pocaterra, Arturo Uslar Pietri, y en el peso que algunos de los personajes de sus obras, ideas, frases o imágenes han dejado en el imaginario venezolano o, sería más exacto decir, cómo desde la literatura lo han, también, forjado. Así, según Almandoz, los tiempos de Maricastaña, Juan Bimba, *Los pequeños seres* ([1959] 1979) o *Casas muertas* ([1955] 1975) son parte del imaginario venezolano, su realidad y su literatura.

Del ensayo y la novela volvemos al poema. María Antonieta Flores en “El vínculo inevitable: la ciudad en la poesía del siglo XX” (pp. 505-518), analiza la presencia de la ciudad como tema, motivo y tópico de la poesía venezolana del XX, ya sea como lugar amado u odiado, magnificado o degradado. Explica, así, que si bien en la primera mitad del XX el escenario poético se concentró en lo telúrico, amoroso y existencial, a partir de la segunda mitad del siglo, lo urbano se convirtió en elemento central. La ciudad es vista, así, como objeto poético o, bien, el objeto poético es la relación del sujeto con esa ciudad, sea esta real y concreta, nominada y reconocible, o más bien fantástica, abstracta, desconocida: la ciudad de la memoria. También Arturo Gutiérrez Plaza se ocupa del poema en “De atardeceres, desorientados, angustias y hasta un Viernes: la poesía de entreguerras” (pp. 519-536), texto en el que se refiere a tres momentos clave de la poesía venezolana, los tres entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial: 1918, 1928 y 1936. Son esas tres fechas las que articulan o nominan lo mejor y más importante de la poesía venezolana de la primera mitad del siglo (excepción hecha de algunos poetas-isla como Salustio González Rincones, José Antonio Ramos Sucre o Enriqueta Arvelo Larriva): la generación del 18, con Paz Castillo a la cabeza e íntimamente ligada al Círculo de Bellas Artes, con una poesía que reaccionaba ya contra el gastado Modernismo; la generación del 28, apenas precedida por la publicación de *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz, un hito en nuestra poesía, se agrupó en torno al único número de la revista *Válvula*, primer intento grupal articulado de entrar plenamente en la vanguardia, haciendo prácticamente de política y poética la misma cosa; y, finalmente, la aparición del grupo Viernes —y la publicación de la revista homónima—, que puso la última

piedra de lo que Paz Castillo había llamado mucho antes *el espíritu nuevo*, legando a nuestra poesía algunos de sus más grandes y vivos nombres: Vicente Gerbasi, Luis Fernando Álvarez y José Ramón Heredia, entre otros, y haciéndola entrar definitivamente en la modernidad.

Violeta Rojo, en “Memoria y recuerdo: el país desde la literatura autobiográfica durante el gomecismo” (pp. 537-548), se encarga de revisar el período gomecista y su literatura autorreferencial, entendida esta como el recuento de hechos vividos por el propio autor en un proceso histórico determinado o el relato del proceso mismo, del cual el autor formó parte directamente o no. Así las cosas, los textos autobiográficos de este tipo no son protagonizados por el individuo que cuenta, sino por el tiempo histórico mismo; y la noción de individuo pierde peso ante la fuerza de la idea de un narrador testigo (o partícipe) que forma parte del colectivo y que lo encarna. Rojo analiza una serie de textos que nos hacen ver el período gomecista desde una óptica diversa. Revisa textos cuyos autores, de una u otra forma, estaban a favor del proceso histórico (Laureano Vallenilla Lanz, Francisco González Guinán, Pedro Manuel Arcaya), textos de autores que estaban abiertamente en contra del gobierno y su sistema (José Rafael Pocaterra, Rufino Blanco-Fombona, Lucila Palacios, Emilio Arévalo Cedeño, Rafael Arévalo González, Rafael Nogales Méndez), y textos de autores que no se muestran decididamente a favor o absolutamente en contra del régimen (Luis Felipe Ramón y Rivera, Napoleón Ordosgoiti y otros).

Miguel Gomes, con su ensayo “Narradoras e historia: apuntes para la descripción de un proceso” (pp. 549-568), añade un texto más a la que parece ser una de las líneas de trabajo más importantes en toda la compilación: la que se ocupa del problema de la escritura femenina en Venezuela. Gomes traza un mapa de la relación entre la historia del país y las escritoras venezolanas, desde sor María Josefa de los Ángeles hasta llegar a nuestras contemporáneas, ocupándose también —y acaso esto sea lo más interesante de su texto—, de cómo veían otros escritores del siglo XIX y principios del XX la participación femenina en la literatura nacional. Al respecto, las palabras de César Zumeta y Nicanor Bolet Peraza, entre otros, no dejan de ser, a la luz del siglo XXI, sorprendentes. Sigue el texto de Cristian Álvarez, “Sobre la gracia del contar, la infancia y la literatura” (pp. 569-582), que establece una interesante relación entre *alma* e *inteligencia*, tomando como referencia la obra de algunos de los pensadores más caros a la cultura occidental (Albert Camus, Rainer Maria Rilke, Jorge Luis Borges) y de algunos de nuestros más importantes escritores (Teresa de la Parra, Mariano

Picón Salas y Guillermo Sucre) para ver cómo esta relación se refleja en la literatura que cuenta la infancia.

Cierra el tercer capítulo el ensayo de Víctor Bravo, “Transición y expectativas del medio siglo” (pp. 583-590), quien revisa la historia literaria venezolana dentro del contexto latinoamericano enfocándose en las décadas de los años 40 y 50, a las que se refiere como al “corredor” entre la fundación de nuestra modernidad estética, ocurrida en los años 20 y 30, y la transformación cultural, literaria, ética y política radical, que toma cuerpo a partir de los años 60. Sin perder de vista la herencia —buena o mala— del Romanticismo y el Modernismo, sin pasar por alto los movimientos de suelo que generarán las vanguardias, teniendo como marco de referencia a Europa, Filippo Tommaso Marinetti y André Breton, pero también, por ejemplo, los grandes episodios de la literatura latinoamericana de las primeras tres o cuatro décadas del XX: César Vallejo y *Trilce* ([1922] 1991), Oswald y Mário de Andrade, el movimiento antropófago y *Macunaíma* ([1928] 1977), Jorge Luis Borges y el ultraísmo, Manuel Maples Arce y el estridentismo, Vicente Huidobro y el creacionismo, Bravo termina centrándose en los cinco núcleos fundamentales del inicio de la modernidad de la literatura venezolana, que corrían en un río paralelo o subterráneo al de la corriente constructiva de la narrativa de, por ejemplo, Gallegos. Estos cinco núcleos o tendencias son: lo disonante y grotesco, presente en los cuentos de Pocatererra y en *Áspero* de Arráiz ([1924] 1939); la poética del mal que inaugura Ramos Sucre, pero que tiene grandes episodios de vida en otros escritores posteriores (pensemos en uno de los mejores viernistas: Luis Fernando Álvarez); lo absurdo y fantástico, cuya piedra angular se debe a Julio Garmendia y *La tienda de muñecos* ([1927] 1992); los juegos con lo temporal y la indeterminación, de los que *Cubagua* ([1931] 1996), de Enrique Bernardo Núñez, es ejemplar; y, finalmente, la puesta en escena de los problemas de la verdad y el sujeto, que alcanzan en *Ifigenia* ([1924] 1977) una densidad impensable dentro de la especificidad del sistema literario en el que Teresa de la Parra escribió y publicó su novela. Para ampliar esas coordenadas mínimas, Bravo revisa también, a pasos agigantados, la producción del grupo Contrapunto (y la figura capital de Andrés Mariño Palacio) como puente entre pasado y futuro, además de la obra de Guillermo Meneses, y los cuentos de Gustavo Díaz Solís y Alfredo Armas Alfonso. Toda esta herencia moderna será recuperada y puesta en su lugar por la generación de los años 60. Serán los integrantes de Sordio, Tabla Redonda y El Techo de la Ballena quienes vuelvan a echar luz sobre estas figuras y obras entonces poco visibles y las coloquen en el sitio que les corresponde, el de fundadores de la modernidad de nuestra literatura.

Así, con las puertas de la década del 60 abiertas, el cuarto capítulo de *Nación y literatura*: “Cultura y petrodemocracia” (pp. 591-840), que se ocupa, en líneas generales, de reconstruir el itinerario de nuestra literatura en el último tramo del siglo XX, inicia justamente con un texto de una de las figuras capitales de la década, Salvador Garmendia, quien desde el lente testimonial y de la participación directa revisa “Los sesenta: la disolución del compromiso” (pp. 593-604), refiriéndose a la década en cuestión como a un período en el que “todo estaba en quiebra o bajo observación” (p. 595), y a los escritores y actores culturales del momento como a un colectivo que luchaba “una guerra sin enemigo visible” y “que estaba perdida desde el comienzo”(p. 603). Garmendia habla, entonces, de la relación entre poética y política que, en los 60, se convierten en una sola cosa; de la sensación de “fracaso” y “derrota” (títulos nada casuales de dos de los poemas más conocidos de Rafael Cadenas) que se vuelve una constante de esa generación; de las guerrillas, que forman un capítulo importante de la historia política del país y, además, de esas otras “guerrillas” que se articularon en torno a intelectuales de izquierda, en su mayoría, que promovieron movimientos como El Techo de la Ballena, para dar un viraje notorio a las maneras en que el arte, la literatura y la cultura eran entendidas entonces. Garmendia pasa así revista a algunas de las figuras clave del momento, que destacarían en la literatura y la plástica del país obteniendo un sitio de honor, con los años, en su mapa cultural: Carlos Contramaestre, Víctor Valera Mora, Caupolicán Ovalles, Rafael Cadenas, Miyó Vestriani, Luis Britto García y otros.

También de los 60, y de la década siguiente, se ocupa Iraida Casique en “Modelos de intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta” (pp. 605-624). La autora parte de la premisa de que en nuestro país se tiene el vicio o la manía de leer lo venezolano “sea sujeto, historia o nación [...] en clave de fracaso” (p. 606). Casique se detiene, sobre todo, en la figura de Renato Rodríguez como ejemplo de narrador al margen cuya obra proyecta la identidad del sujeto no como ilusión, “sino como estrepitosa y aniquilante desilusión” (p. 615), y demuestra cómo los narradores venezolanos de los 60 (Renato Rodríguez, Julio Garmendia, Adriano González León, entre otros), cuando se proponen la representación o recreación del país, hacen énfasis en la absoluta ausencia de racionalidad y en la falta de todo tipo de proyectos, cualquiera que sea el ámbito de la vida nacional en el que se piense. Es por ello por lo que algunos de los sujetos más frecuentes en los universos ficcionales de este período son el loco, el suicida, el exiliado y el alienado, entre otros. De los 60 también se

ocupa María del Carmen Porras en su excelente ensayo “Tres revistas literarias de los años sesenta y el problema de la cultura nacional” (pp. 625-640), quien completa el otro polo del asunto, ya que se dedica al análisis y a la comparación cuidadosa de los proyectos políticos y estéticos de las tres revistas fundamentales de la década, en torno a las cuales se reunieron las figuras literarias que se convertirían, con los años, en algunos de nuestros más reconocidos escritores de la segunda mitad del siglo XX. No es posible comprender la cultura venezolana de la década más violenta del XX, sugiere Porras, sin indagar en lo que desde las páginas de *Sardio*, *Tabla Redonda* y *Rayado sobre el Techo* proponían nuestros intelectuales en constante y polémica relectura de la nación.

Luis Miguel Isava, por su parte, revisa la obra de algunos de los poetas más importantes de esa misma década en su iluminador ensayo: “Los sesenta: seis poetas hacia la conciencia de las palabras” (pp. 641-652) y, unas páginas más adelante, los cambios y las relecturas de la tradición que propusieron los poetas de los años 80 en “La apertura que no cesa: la poesía a partir de la década de los Ochenta” (pp. 781-788).

En el primer ensayo, Isava escribe sobre la poesía de los años 60 como el escenario en que se concretan de manera definitiva las rupturas con toda la tradición anterior, gracias a la unificación del proyecto transformador de la realidad social con los nuevos proyectos estéticos de las tres revistas mencionadas y de las propuestas poéticas de algunos autores que se mantuvieron al margen de esas filiaciones grupales: Juan Sánchez Peláez, Rafael José Muñoz y Alfredo Silva Estrada, entre otros. Así, para Isava, los 60 constituyen, al menos en materia poética, uno de los períodos más estimulantes, productivos y enriquecedores del siglo XX venezolano, pues muchos de sus poetas se dedicaron de lleno a la exploración de las posibilidades significantes del lenguaje y a un rigor constructivo formal poco desarrollado en décadas anteriores, lo que integra la interrogación existencial con la combinatoria verbal. Los años 60 marcan, entonces, el horizonte poético de la producción de las décadas posteriores hasta el cierre del siglo e, incluso, el inicio del nuevo milenio. Aparte de la obra de Sánchez Peláez y Silva Estrada, Isava toma como coordenadas ejemplares de los dilemas y aportes de la década de los 60, la obra de otros poetas fundamentales: Francisco Pérez Perdomo, Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Arnaldo Acosta Bello, Guillermo Sucre y Ramón Palomares.

En el segundo ensayo, Isava afirma que los años 80 son el escenario de una redefinición de los paradigmas poéticos de las dos décadas anteriores. Si en los 70 la poesía venezolana había llegado a un lenguaje menos retórico y más inme-

diato y a una posición más escéptica frente al alcance y la fuerza de los proyectos creadores, en los 80 se levantan varias vertientes inéditas y se refuerzan algunas de las anteriormente proyectadas o esbozadas. Aparece la poesía de lo urbano y cotidiano (Rafael Arráiz Lucca, Yolanda Pantin), escritas en lenguaje común y corriente y referencias a la realidad social (William Osuna, Víctor Valera Mora), así como una poesía humorística escrita al fuego del absurdo (Juan Calzadilla), una poesía que rescata la tradición de la poesía contemporánea norteamericana (Alejandro Oliveros), un regreso al habla (Miguel James, Rafael Castillo Zapata), una exploración reflexiva de lo corporal femenino (Márgara Russotto, Alexandra Álvarez), y, en líneas generales, el surgimiento de una conciencia crítica, el recurso irónico como constante y el desplazamiento del paisaje poético al ámbito urbano, con excepciones muy puntuales como Ramón Palomares, Luis Alberto Crespo, Igor Barreto y José Barroeta. Leídos en conjunto, los dos ensayos de Isava proporcionan una revisión fundamental de la poesía venezolana de la segunda mitad del XX.

También de la poesía se ocupa Gustavo Guerrero en su interesantísimo ensayo: “La flor y el abismo: tradición de la poesía venezolana” (pp. 699-710). Allí, partiendo de dos versos de Rafael Cadenas: “Florece / en un abismo” (p. 700), Guerrero propone el problema de la orfandad histórica de nuestros poetas, la “debilidad” de una idea de tradición, la *Voz aislada*, para decirlo con Enriqueta Arvelo Larriva, como constante en nuestro sistema poético a lo largo del siglo XX. Si Ramos Sucre, dice Guerrero, es el precursor de nuestra modernidad, también lo son su incomunicación, su desarraigo y el precario suelo que precede el portento de su obra. Los grandes poetas venezolanos, entonces, han tenido conciencia siempre del estado de privación que les ha tocado, de la ausencia de horizontes y de una sed lírica siempre insatisfecha. Pero, justamente, del convivir con esa carencia, la poesía venezolana del siglo XX ha levantado una magnífica tradición que, si bien pareció florecer una y otra vez en el abismo, para seguir a Cadenas, es ya hoy una sólida tradición a la que pertenecen integrantes fundamentales: José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasi, Rafael Cadenas, Ramón Palomares, Eugenio Montejo, Luis Alberto Crespo, Guillermo Sucre, Juan Sánchez Peláez y Julio Miranda, entre otros.

A otros territorios, volviendo atrás en el orden del libro, se enfrenta Oscar Rodríguez Ortiz en “Para una lectura de nuestro ensayo contemporáneo” (pp. 653-668). Allí, el autor parte de la distinción entre el saber especializado de la crítica y el “ser lo general” (p. 653) del ensayo, aunque advierte que crítica y ensayo,

en Venezuela, se han peleado y conciliado en múltiples oportunidades. Rodríguez Ortiz traza “un bosquejo, no una historia en forma” (p. 660) del paisaje del ensayo venezolano en el siglo XX, y apunta que, si bien a principios de siglo el color fundamental de ese paisaje venía dado por la crítica impresionista y la herencia romántico-modernista que buscaba sacudirse del academicismo neoclásico, ya hacia los años 40 y 50 comenzaron a dominar la estilística y la crítica filológica que precisaba la necesidad de rigor y método en la construcción y reconstrucción del objeto de estudio, ya se tratase de la realidad nacional, una obra literaria o plástica, la historia o algún asunto de la vida cotidiana. Así, el ensayo y la crítica se fueron encaminando, poco a poco, hacia una óptica de objetividad y distancia, hacia una perspectiva más científica, el ejercicio de aplicar una teoría, la producción de conocimientos precisamente críticos. Pasa luego al enfrentamiento entre las posturas inmanentistas y las trascendentalistas, y a la aparición de los estudios literarios, entre los años 60 y 90, como “un escrúpulo ante la facilidad feliz” (p. 654). Propone, entonces, una distinción entre los críticos-críticos y los críticos-prácticos, para revisar luego los sucesivos esfuerzos individuales (Orlando Araujo, Juan Liscano, Julio Miranda, Guillermo Sucre, Rafael Cadenas, Hernando Track, José Manuel Briceño Guerrero, María Fernanda Palacios, José Balza) por hacer “una lectura ontológica de la literatura nacional” (p. 660) o de alguna de sus parcelas. Cierra el texto, más allá del ensayo circunscrito a lo específicamente literario, ocupándose de otras vertientes de la ensayística nacional: las que se han enfocado en la política (Carlos Rangel, Teodoro Petkoff), la plástica (Roberto Guevara, María Elena Ramos, Roldán Esteva-Grillet, Juan Carlos Palenzuela, Carlos Silva) y la historia (Luis Castro Leiva, Manuel Caballero, Elías Pino Iturrieta), entre otras tendencias de fuerza; y de los nombres más recientes que han desarrollado una obra ensayística diversa y nada desdeñable, por el contrario, ya imprescindible en nuestras letras: Armando Rojas Guardia, Juan Carlos Santaella, Miguel Ángel Campos, Luis Enrique Pérez Oramas, Rafael Castillo Zapata y otros.

Al estupendo bosquejo de Rodríguez Ortiz le sigue el texto de Igor Delgado Senior, “Autor-izado para reír: el humor en la literatura” (pp. 669-680), intento mucho más panorámico aún de medir la presencia del humor en la literatura venezolana, desde la figura del padre Eguiarreta, a fines del siglo XVIII, hasta las manifestaciones más recientes, contemporáneas. Delgado Senior cuenta que, en principio, el humor puso sus bases en la oralidad, el cuadro de costumbres y la sátira política, que en el siglo XIX y aún en buena parte del XX, funcionó como “contienda cívica para oponerse a las dictaduras” (p. 669), siempre desde

la prensa o el panfleto clandestino, y solo ganó un “firme espacio en los ámbitos literarios tradicionales” (p. 669) ya bien entrado el siglo XX, pues antes de eso humorismo y literatura parecían territorios muy distantes. La literatura humorística, por decirlo de alguna manera, no era tomada en serio: no era considerada literatura plena. El mapa, entonces, que partía de Eguiarreta, se va completando con figuras como Luis Delgado Correa, Rafael Arvelo, Nicanor Bolet Peraza, Paulo Emilio Romero, Francisco de Sales Pérez, Leoncio Martínez, Job Pim, Kotepa Delgado, Carlos Irazábal, Miguel Otero Silva, Andrés Eloy Blanco, Aquiles Nazoa y, ya más cercanos a nuestros días, Jaime Ballestas (Otrova Gomas), Gabriel Bracho Montiel, Aníbal Nazoa, Pedro León Zapata, Graterolacho, Luis Britto García, Earle Herrera y otros, entre los que Delgado Senior añade, en su vertiente más literaria, la obra de autores como Julio y Salvador Garmendia, Renato Rodríguez, Luis Barrera Linares, Denzil Romero, Eduardo Liendo, Armando José Sequera y Ángel Gustavo Infante, entre otros.

Sigue el texto de Luis Chesney Lawrence, “La llegada de los maestros a la escena teatral” (pp. 681-698), que propone un panorama de cómo las dictaduras latinoamericanas y europeas en los 40 y 50 hicieron que muchos maestros del teatro, exiliados de sus respectivos países, se refugiaron en Venezuela por períodos cortos o largos, y la influencia positiva que esto trajo para el teatro venezolano. El autor se detiene en cómo algunos de los intelectuales que entonces trabajaron para el Estado (Mariano Picón Salas, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Augusto Mijares) les dieron a esos maestros un espacio de trabajo en el país, y reseña, sucintamente, la labor de algunos de ellos: Alberto de Paz y Mateos, Jesús Gómez Obregón, Inés Laredo, Juana Sujo, y Horacio Peterson, entre otros. Es de lamentar que este sea el único texto de *Nación y literatura* dedicado exclusivamente al teatro, e incluso, tal como dice el título del artículo, no tanto al teatro escrito —dramaturgia— como a la escena: actuación, dirección, entre otros. Se extraña, por lo tanto, la presencia en la compilación de textos críticos dedicados al teatro venezolano (sorprende, por ejemplo, la ausencia de Leonardo Azparren Giménez en el volumen). No es posible que un intento de registrar los itinerarios de la palabra escrita en Venezuela olvide de manera sistemática la producción teatral de los integrantes del grupo La Alborada, a principios del siglo XX, o el teatro de César Rengifo, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Isaac Chocrón y Gilberto Pinto. Se trata de un error que habrá que corregir en próximas ediciones o esfuerzos de este tipo.

Luego del texto de Chesney Lawrence se encuentra el ensayo de Luz Marina Rivas: “¿Qué es lo que traman ellas?: nuestras narradoras” (pp. 711-728),

el cual vuelve al problema de la escritura femenina, y propone la necesidad de estudiar y comprender esta literatura tomando en cuenta su situación histórica y los silenciamientos de que ha sido víctima desde la historia oficial. Rivas apunta la conveniencia de incorporar la mirada femenina y los estudios de género a la cultura actual, de modo que las viejas imágenes de lo femenino puedan ser reconstruidas en pureza, sin el lastre de los prejuicios patriarcales. Luego, traza un mapa de la narrativa escrita por mujeres en Venezuela desde sor María Josefa de los Ángeles hasta nuestros días. Su mapa incluye nombres de los siglos XIX y XX, algunos sin duda fundamentales para comprender nuestra literatura y nuestra cultura: escritoras, periodistas y activistas como Polita de Lima, Ada Pérez Guevara, Teresa de la Parra, Carmen Clemente Travieso, María Teresa Castillo, Gloria Stolk, Lucila y Antonia Palacios constituirían una suerte de nómina fundamental para pasar del XIX hasta la primera mitad del XX. Ese mapa, sin duda, desentierra del olvido muchos nombres y obras con los que algunos estudiosos de la literatura venezolana nunca antes nos habíamos topado. Nombres que tendremos que buscar y leer con cuidado: Concepción Acevedo de Taylhardat, Virginia Gil de Hermoso o Rosina Pérez, por ejemplo. Rivas propone algunos tópicos que, después del gomecismo, comienzan a aparecer en la literatura escrita por mujeres: temas que rompen con el estereotipo femenino de la tradición patriarcal, escritura de denuncia de las injusticias sociales, indagación en la psique femenina, en su subjetividad y su discurso, y, por supuesto, el tema amoroso. Su ensayo y su mapa siguen, se van mezclando los nombres conocidos con los nunca antes oídos, y llegamos a los años 60 y 70: Narcisa Bruzual, Alecia Marciano, Lina Giménez, Laura Antillano, Victoria de Stefano, Antonieta Madrid, Ángela Zago; a los 80 y 90: Silda Cordoliani, Stefania Mosca, Lidia Rebrij, Iliana Gómez Berbesí, Milagros Socorro, Lourdes Sifontes, Milagros Mata Gil, Ana Teresa Torres, Judit Gerendas y otras, perfeccionando así “cierta cartografía de la producción narrativa femenina” (p. 726) escrita en nuestro país.

Completando esa cartografía que Rivas establece con tanto cuidado sobre la narrativa femenina, Yolanda Pantin se dedica con igual minuciosidad y afecto a establecer el mapa correspondiente al territorio de la poesía. Su ensayo “Entrar en lo bárbaro: una lectura de la poesía escrita por mujeres” (pp. 729-742), sin detenerse en la discusión sobre la posibilidad de hablar o no de una literatura femenina, parte del simple hecho de que existe una producción textual hecha por mujeres para recorrer luego la poesía venezolana —su punto de partida es, una vez más, sor María de los Ángeles— intentando desentrañar cómo

las mujeres poetas miran el mundo y con qué palabras lo escriben. El mapa de Pantin entra en el siglo XX concentrándose en algunas de las figuras principales de la primera mitad del siglo, así Enriqueta Arvelo Larriva, María Calcaño, Ida Gramcko, Ana Enriqueta Terán y Luz Machado se convierten en algunas de las poetisas fundacionales de esta mirada y este decir. El mapa se va expandiendo y el recorrido abarcará luego la producción poética de Antonia y María Fernanda Palacios, Miyó Vestrini, Hanni Ossott, Mágara Russotto y otras autoras más recientes como Edda Armas, María Clara Salas, Patricia Guzmán, Jacqueline Goldberg, Cecilia Ortiz, Blanca Strepponi, María Auxiliadora Álvarez, Verónica Jaffé y Martha Kornblith, entre otras. Una de las conclusiones interesantes a las que llega Pantin en su ensayo, después de la detenida revisión de casi un siglo de producción poética femenina, es que a estas escritoras, en líneas generales, las seduce más la posibilidad o imposibilidad del poema que el poema mismo.

Luislis Morales Galindo, por su parte, en el texto: “Entre talleres se vieron: la literatura venezolana contada por los talleres” (pp. 743-750), estudia la aparición de los talleres literarios como uno de los fenómenos responsables de la profesionalización de la escritura en Venezuela a partir de los años 70. Allí pasa revista a algunos de los talleres literarios que formaron a buena parte de nuestros escritores activos hoy. Desde el ya mítico taller Calicanto, coordinado por Antonia Palacios en su casa y que dejó como saldo la revista *Hojas de Calicanto*, hasta los talleres del Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), aún vivos hoy; los del Instituto Pedagógico de Caracas o el que coordinó Juan Calzadilla en la Universidad Simón Bolívar, llegando a publicar varias ediciones de la revista *La gaveta ilustrada*. Galindo propone, entonces, la idea del taller como el lugar de trabajo de una obra escrita bajo la guía de un maestro, y analiza distintas posiciones de los más diversos escritores (Armando Rojas Guardia, Oswaldo Trejo, Rafael Árraiz Lucca) respecto a la práctica del taller literario como algo positivo y formativo o como algo peligroso que, en vez de formar, puede deformar (Antonio Trujillo, Luis Britto García).

Celso Medina, en “De la novela de la idea a la novela carnavalesca” (pp. 751-762), propone una división entre novela monológica y novela dialogizante a lo largo del siglo XX venezolano. Los novelistas de fines del XIX y principios del XX se propusieron contar el país desde ideas críticas o filosóficas, creando un modelo que siguió el esquema monológico del positivismo. En esa corriente Medina ubica algunos de los textos fundacionales –para bien o para mal– de nuestra novelística: *Peonía*, de Manuel Vicente Romerogarcía ([1890] 1972), o

Todo un pueblo ([1899] 1981), de Miguel Eduardo Pardo, por ejemplo. A pesar del coqueteo con el panfleto, la ironía, la parodia, el escepticismo o el cinismo que se va sumando a la novela venezolana con Díaz Rodríguez, Blanco-Fombona o Pocaterra, el modelo monológico sigue prevaleciendo y gozará aún de salud en la novelística de Gallegos, ya bien entrado el siglo XX. Sin embargo, con Teresa de la Parra surge el otro modelo, que Medina llama *de intención dialogizante*: ya no importa tanto la trama sino el lenguaje y sus posibilidades. Frente a una novelística que solo quería ser “entendida”, surge otra novelística que solo invita al lector a ser partícipe de sus juegos. A *Ifigenia* ([1924] 1977) se sumarán *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez ([1931] 1996); *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri ([1931] 1973); *Canción de negros*, de Guillermo Meneses ([1934] 1990); y *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez ([1936] 1966), entre otras. Se rompe así el monologismo que inauguró Fermín Toro en *Los mártires* ([1842] 1966), dice Medina. Será esta nueva corriente la que tome, poco a poco, la escena literaria nacional, transformándose, con los años, en textualismo, experimentalismo y absurdismo. Así, a la lista primera se irán sumando los cuentos del mismo Uslar y los de Julio Garmendia, así como los de Alfredo Armas Alfonso, ya cerrando los años 50 y entrando en los 60 y 70, además de otras novelas de Meneses (*La misa de Arlequín* (1962), por ejemplo) y *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia ([1959] 1979); *Andén lejano*, de Oswaldo Trejo (1968), *País portátil*, de Adriano González León ([1969] 1974), *Historias de la calle Lincoln*, de Carlos Noguera ([1971] 1991); *D*, de José Balza (1998), y *Abrapalabra*, de Luis Britto García ([1979] 2003), entre otras.

Después del minucioso análisis de la novela venezolana que nos ofrece Celso Medina, Anadelí Bencomo se ocupa de un premio venezolano de novela y de analizar su trayectoria como un documento cultural que revela mucho del sistema literario en nuestro país. Su texto “El premio Rómulo Gallegos: avatares de una trayectoria” (pp. 763-780) comienza refiriéndose a un debate que en los años 60 llevan a cabo Salvador Garmendia, Guillermo Sucre, Rodolfo Izaguirre, Orlando Araujo y Pedro Grases, entre otros, al denunciar la pobreza de la narrativa local, frente a otros intelectuales como Fernando Paz Castillo, Miguel Otero Silva o Juan Liscano, quienes defienden la idea de una tradición literaria propia. En medio de esta contienda se crea el premio Rómulo Gallegos como instancia legitimadora de las nuevas corrientes literarias de la novela latinoamericana. Bencomo afirma que si en Venezuela no había un gran nivel en la escritura novelística de los 60, sí lo habría en la lectura. Los novelistas venezolanos no

daban la talla como creadores, la darían como lectores, jueces y garantes de la salud de la nueva tradición. La autora analiza las diversas etapas del premio y la obra de los premiados, en conjunto. La primera, del 67 al 82 (Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Fernando del Paso), que buscaba la “reinención de América Latina a partir de ficciones capaces de crear una realidad americana desde una textualidad moderna” (p. 767) y que correspondió a los años del llamado *boom*; la segunda, del 87 al 93 (Manuel Mejía Vallejo, Abel Posse, Arturo Uslar Pietri y Mempo Giardinelli), que se centró en los logros de la nueva novela histórica; la tercera, del 95 al 2003 (Javier Marías, Ángeles Mastretta, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas y Fernando Vallejo), donde ya se ha perdido la idea de la literatura como compromiso y se ha entrado en una relación más lúdica y despreocupada, centrada en la sensación de derrota o en el dar muestras de irreverencia y, también, en cierto repudio a la tradición. Un ensayo interesante y revelador, que habrá que actualizar en los próximos años, teniendo en cuenta los premios más recientes y los que están por venir.

François Delprat, en “La novela revisa la historia” (pp. 789-800), tomando como eje una de las reflexiones de Vargas Llosa sobre cómo las mentiras de la literatura dicen otro tipo de verdad, hace un análisis de algunos de nuestros narradores y sus novelas, teniendo como marco temporal la década de los 60. Así, la autora se adentra en los vericuetos de *País portátil* de Adriano González León ([1969] 1974); *Boves, el Urogallo*, de Francisco Herrera Luque ([1972] 2001) y en el complejo ciclo de novelas de Denzil Romero, quien se ocupó de alterar literariamente, con gran astucia y humor, situaciones históricas varias, bajando del pedestal y humanizando a personajes como Simón Bolívar y Manuelita Sáenz, Francisco de Miranda y Catalina de Rusia, Alejandro de Humboldt y Aimé Bonpland, Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, entre otros.

El esclarecedor análisis “Llegaron los ochenta: confluencia y diversidad en la narrativa finisecular” (pp. 801-818) de Luis Barrera Linares, empieza con lo que significó la década de los años 80 en la poesía, el ensayo y la crítica y se concentra luego en la narrativa, para explicar cómo en esa década (y a veces un poco antes o un poco después) se resuelven –bien o mal– muchos de los traumas, vicios y problemas que las políticas y poéticas narrativas en el país arrastraban desde los 60. Barrera Linares explica que un vasto catálogo de los que consideramos hoy nuestros narradores mayores aún activos (José Balza, Luis Britto García, Carlos Noguera, Laura Antillano, Milagros Mata Gil, Ednodio Quintero, Ana Teresa Torres) consolidan su producción en esa década y en la inmediata-

mente posterior; y muchos otros que se irán convirtiendo en figuras importantes mientras más se acerca el nuevo milenio empiezan a publicar sus primeros textos en ese mismo lapso (Ángel Gustavo Infante, Ricardo Azuaje, Wilfredo Machado, Antonio López Ortega, Miguel Gomes, Israel Centeno, Slavko Zupcic). “Los ochenta –escribe Barrera Linares– son en la literatura venezolana el momento de una importante transición que arranca desde mediados de la década anterior y se dispara hacia el fin de siglo” (p. 807). El ensayo sirve también de escenario en el que se ponen en diálogo las diversas apreciaciones de la literatura venezolana contemporánea y cómo esos dos modelos –autonegación y elogio fácil–, siempre en pugna han ido cambiando. Y finalmente, el autor desliza algunos de los rasgos de la narrativa nacional que, a partir de los años 80, van cobrando fuerza: mirada novedosa de lo caribeño y la cultura popular, relación entre academia y escritura como tópico literario y como hecho real y puntual, mayor cultivo de la novela breve y del cuento extenso, constante transgresión de los géneros clásicos, y desarrollo de tendencias que en décadas anteriores no habían aparecido del todo con fuerza o habían sido apenas esbozadas (cuento lírico, mirada a los ambientes marginales, humor e ironía, relato épico, intimista, policial, de horror, erótico, metaficción, diálogo con el cine, entre otros).

Bettina Pacheco logra sintetizar de modo notable el antiguo y complejo problema de las teorías relativas a la escritura femenina, valiéndose, en principio, del caso de la obra poética de Enriqueta Arvelo Larriva y su recepción. En su texto, “La escritura de las mujeres ante la crítica” (pp. 819-830), demuestra con gran tino teórico la enormidad de la diferencia de perspectiva con la cual los poemas de Enriqueta son leídos por Rafael Angarita Arvelo, Vicente Gerbasi o Rafael Olivares Figueroa y, más recientemente, por Ida Gramcko, Elisa Lerner y María Fernanda Palacios. Los tres primeros solo pueden ver el valor de los poemas de Arvelo Larriva en tanto estos son representativos del universo femenino y pueden ser leídos, casi exclusivamente, dentro de esa tradición. Las tres últimas, por el contrario, leen los valores literarios de la poesía de Enriqueta sin atender a la especificidad de su género: sus poemas son atendidos, entonces, al fuego de la tradición toda de la literatura, donde el género vendría a ser una cosa prescindible o poco importante como determinante de la calidad y el valor de los poemas. Su trabajo continúa con aproximaciones críticas al problema de la escritura femenina por parte de Carlos Pacheco, Mária Russotto, Gregory Zambrano, Liduvina Carrera y Luz Marina Rivas, para luego cerrar con algunas breves anotaciones en torno a la relación madre/hija como tópico interesante

de la literatura venezolana escrita por mujeres. Pacheco muestra así, muy sucintamente, fragmentos de la obra de Teresa de la Parra, María Calcaño, Laura Antillano, Hanni Ossott, Miyó Vestrini, Silda Cordoliani y María Auxiliadora Álvarez, entre otras, quienes hacen de esa filiación asunto central de sus obras.

Cierra el cuarto capítulo el texto de Karl Kohut, “Sobre algunas paradojas de la literatura venezolana” (pp. 831-840), que sirvió de prólogo al libro *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano* (2004), un volumen que recogía las mismas preocupaciones que impulsaron la compilación y edición de *Nación y literatura hoy*. Kohut parte, de manera panorámica (no olvidemos que su texto cumple el rol de introducción y presentación a un grupo de textos otros), de las mismas interrogantes de las que parte todo volumen, individual o colectivo, dedicado a revisar la idea de una literatura nacional o, tal cual reza el subtítulo del libro que acá reseñamos, los *itinerarios de la palabra escrita* en un país, en este caso, Venezuela. Así, valiéndose de las más diversas y distantes opiniones y análisis, Kohut intenta establecer un mapa que responda a las cuestiones de la posible existencia de una identidad nacional con características particulares, y, de paso, de una posible literatura que encarne esas características, se corresponda con ellas o las ponga en entredicho.

El quinto y último capítulo del volumen se titula: “Turbulencias y expectativas del nuevo milenio” (pp. 841-925); en este la línea del pasado se confunde con la del presente y se hacen los augurios o proyecciones de la literatura que se está escribiendo —*la literatura que vendrá*, diría Blanchot ([1959] 1992)— y se ponen sobre la mesa las probabilidades y los problemas más recientes de nuestra cultura y nuestra palabra escrita. El capítulo abre con “Nosotros somos los otros” (pp. 843-854), texto de Susana Rotker, quien explora los espacios de la crónica periodístico-literaria en Venezuela, deteniéndose sobre todo en los sucesos del 27 de febrero, *el día más venezolano que he vivido* (p. 844), decía Cabrujas, y en cómo los cronistas resultan, ante un quiebre histórico como este, “servidores civiles” (p. 844) que deambulan por la ciudad y su desastre intentando ofrecer, desde las pequeñas historias que reconstruyen, los fragmentos y las voces humanas que viven individual y colectivamente la tragedia, documentos para la comprensión de la totalidad del estallido, la crisis, el caos. Rotker se detiene esta vez en las crónicas de José Roberto Duque y Marcos Tarre Briceño, erigiéndose una vez más en la voz más autorizada en nuestro país respecto al estudio de ese género híbrido, escurridizo y difícil de caracterizar que es la crónica.

Sigue el texto de Luis Duno Gottberg, “Las tropelías de la turba: reflexiones sobre la construcción mediática de las masas (abril 2002)” (pp. 855-872), una lectura de caricaturas, fotos y textos periodísticos relacionados con las manifestaciones populares ante el golpe de Estado y el contragolpe de abril del 2002, completada con el análisis del racismo y el clasismo en Venezuela a partir de textos ficcionales o no de Rómulo Gallegos o Andrés Eloy Blanco, además de los discursos públicos de varios personajes mediáticos. Duno Gottberg parte de ideas de Pierre Bourdieu (1997) sobre cómo los medios de comunicación funcionan desde un *ocultar mostrando* (p. 871), o desde la “selección estratégica de hechos que rodean a un evento y su consecuente fabricación a partir de los intereses que condicionan las líneas informativas” (p. 871). Se centra, pues, en el estudio de las visiones parcializadas de los medios que terminan alcanzando los matices de una pretendida objetividad o de la proposición de una idea de justicia que el espectador, a veces, termina por acatar como la verdadera. Se trata de una lectura de los hechos que no es la única posible, pero sí una de las probables, lógicas y aparentemente sensatas.

Luis Barrera Linares, en “Palabras en guerra: enfrentamientos discursivos de principios de siglo” (pp. 873-888), evalúa las estrategias discursivas del poder y de la oposición: el carácter maniqueísta del discurso político en Venezuela a partir de 1998, siempre a favor o en contra del gobierno. El autor se detiene en los poderes de la oralidad de Chávez (el más “oralista” de los presidentes venezolanos) *versus* la precariedad de las escrituras de la oposición. Determina así, con todas las armas analíticas pertinentes, cómo vivimos sumidos –padecemos, sería el término exacto– en una constante manipulación discursiva mediática y cómo el discurso de los voceros de ambos grupos –los que apoyan el chavismo y los que lo adversan– solo tiene efectos perversos en la vida política, cultural, económica y social del país.

Milagros Socorro, en “Notas sobre el oficio de la urgencia” (pp. 889-910), se ocupa del espinoso asunto de los límites entre objetividad y subjetividad en la prensa venezolana. Valiéndose de textos varios y entrevistas, llega a la conclusión de que el periodismo venezolano (y acaso cualquier periodismo) no es objetivo, aunque viva bajo la ilusión de pretenderlo. Entre las figuras autorizadas cuyas opiniones Socorro compila, Antonio Pasquali se refiere a esa objetividad como a un “imposible metafísico” (p. 896), y propone la búsqueda a toda costa de la imparcialidad, de evitar opinar. Earle Herrera, por su parte, hace la distinción entre géneros informativos y géneros de opinión, aclarando que en el segundo

caso el periodista tiene libertad de pronunciarse como el sujeto político que es. De hecho, confirma Antonio Fernández, la crónica, que es uno de los géneros (periodísticos o literarios, no es el momento de insistir en esta discusión) que goza hoy de mayor salud en nuestro país, “no sería tal si no fuera contada desde una experiencia personal” (p. 901). Subjetividad pura y dura, entonces, como razón de ser. El artículo de Socorro, desde este cruce de perspectivas, indaga de frente y de lado en estos complejos asuntos, valiéndose de las ideas y opiniones de un amplio catálogo que se completa con Cristina Raffali, Pablo Antillano, Rafael Osío Cabrices, Boris Muñoz, Alba Sánchez, Fausto Masó, Sebastián de la Nuez y otros.

Cierra el capítulo, y la compilación toda, el texto de Ana Teresa Torres, “Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI” (pp. 911-925), lúcida bitácora de las editoriales, eventos e instituciones culturales directa o indirectamente ligadas al hecho literario nacional en los años más recientes, en el tránsito de un siglo a otro, en la evidente transformación del mundo cultural producto de cambios radicales en la vida política, económica y social venezolana. Una reflexión que intenta desentrañar desde una perspectiva personal los efectos del cambio violento y profundo que nos ha tocado vivir en la literatura, en cómo se enfrenta el escritor a su trabajo desde ese cambio y, también, en las consecuencias que ese cambio provoca en el modo de leer y colocar en el mercado del mundo cultural la obra literaria, en cómo una novela o un poemario, por decir, pueden testimoniar fielmente o no la realidad, cómo pueden incluso transformarla metafórica o alegóricamente, negarla de manera rotunda y, tal vez, hasta prefigurarla y anticiparse a ella.

Así, el texto de Ana Teresa Torres sirve de punto de cierre del círculo y nos permite, desde allí, volver a mirar y a pensar en el conjunto de ideas, reflexiones y anotaciones sobre un país y su literatura que constituyen el mapa amplio y variopinto de nuestra cultura y nuestra escritura, desde el remoto pasado en que las *literaturas aéreas* de nuestros indígenas entraron en contacto con los exploradores y conquistadores europeos hasta los tiempos estrepitosos en que aún hoy nuestra nación lucha y se duerme, funda y deshace, trama y desfigura su palabra escrita en la marejada de su andar, en los avatares y recovecos, laberintos y hondonadas de su historia viva y en proceso, pues no debemos olvidar, como bien apunta en su ensayo sobre Rómulo Gallegos uno de los compiladores del volumen, Carlos Pacheco, que “la nación es un constructo siempre en dinámica transformación; [...] no existía antes de ser

presentido, necesitado o proyectado” (p. 431). *Nación y literatura*, entonces, marca el esfuerzo por comprender, hoy, los presentimientos, necesidades y proyecciones que tienen algunos –un buen grupo– de nuestros “intelectuales activos” sobre la nación venezolana, partiendo desde y enfocándose en la producción escrita que otros intelectuales fundacionales, anteriores –pero de pensamiento maduro y acabado– y en pleno desarrollo de sus obras nos han legado y nos siguen legando. Ese esfuerzo –y los autores participantes en el volumen y los compiladores tienen plena conciencia de ello– no es finito y definitivo, es una valiosa muestra que, por fortuna, no deja de estar en la dinámica y sabrosa transformación propia de cualquier lectura. Esfuerzo que se aplaude y que estimula a lectores y pensadores de nuestra nación –desde su literatura– a continuarlo: aún quedan en la cultura venezolana muchos itinerarios de la palabra escrita por ser recorridos.

Roberto Martínez Bachrich
 Universidad Central de Venezuela
 robmarbach@gmail.com

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. DE. ([1928] 1977). *Macunaíma: el héroe sin ningún carácter*. Barcelona: Seix Barral.
- ARRÁIZ, A. ([1924] 1939). *Áspero*. Caracas: Élite.
- BALZA, J. (1998). D. En *Obras selectas*, (299-565). Caracas: Fondo Editorial de Humanidades/Comisión de Estudios de Postgrado/Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- BLANCHOT, M. ([1959] 1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BOURDIEU, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- BRITTO GARCÍA, L. ([1979] 2003). *Abrapalabra*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- DÍAZ SÁNCHEZ, R. ([1936] 1966). *Mene*. Buenos Aires: Eudeba.
- GADAMER, G. ([1977] 2005). *Verdad y método*, tomo I. Salamanca: Sígueme.
- GALLEGOS, R. ([1935] 1977). *Canaima*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- GALLEGOS, R. ([1934] 1978). *Cantaclaro*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- GALLEGOS, R. ([1925] 1979). *La Trepadora*. Caracas: Dimensiones.
- GALLEGOS, R. ([1929] 1985). *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GARMENDIA, J. ([1927] 1992). *La tienda de muñecos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GARMENDIA, S. ([1959] 1979). *Los pequeños seres*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GONZÁLEZ LEÓN, A. ([1969] 1974). *País portátil*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- HERRERA LUQUE, F. ([1972] 2001). *Boves, el Urogallo*. Caracas: Alfaguara.
- KOHUT, K. (2004). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación/Vicerrectorado Académico de la Universidad Central de Venezuela.
- MENESES, G. (1962). *La misa de Arlequín*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- MENESES, G. ([1934] 1990). *Canción de negros. Novela venezolana*. Caracas: Italgráfica.
- NOGUERA, C. ([1971] 1991). *Historias de la calle Lincoln*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- NÚÑEZ, E. B. ([1931] 1996). *Cubagua*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- OTERO SILVA, M. ([1955] 1975). *Casas muertas*. Barcelona: Seix Barral.
- PARDO, M. E. ([1899] 1981). *Todo un pueblo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- PARRA, T. DE LA. ([1924] 1977). *Ifigenia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ROMEROGARCÍA, M. V. ([1890] 1972). *Peonía (novela de costumbres venezolanas)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- TORO, F. ([1842] 1966). *Los mártires*. Novela. Caracas: Centro de Estudios Literarios. Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- TREJO, O. (1968). *Andén lejano*. Novela. Caracas: Monte Ávila Editores.
- USLAR PIETRI, A. ([1931] 1973). *Las lanzas coloradas*. Buenos Aires: Losada.
- VALLEJO, C. ([1922] 1991). *Trilce*. Madrid: Cátedra.