

# HISTORIA DE ESQUIZOFRENIAS: NARRATIVA Y MODERNIZACIÓN<sup>1</sup>

Carlos Sandoval  
Instituto de Investigaciones Literarias  
Universidad Central de Venezuela  
[carlos.sandoval@ucv.ve](mailto:carlos.sandoval@ucv.ve)

## Resumen

En este artículo se exponen algunas ideas relativas a las marcas textuales que sobre la anhelada modernización son evidentes en la narrativa venezolana de fines del siglo XIX y principios del XX. Se trata de un primer acercamiento que busca mostrar las tensiones entre esos anhelos progresistas, el criollismo y la asunción de una incompleta vanguardia en el seno de ciertas manifestaciones cuentísticas y novelescas del país.

**Palabras clave:** narrativa venezolana, modernización, criollismo, vanguardia.

En 1890, el telegrafista y soldado de montoneras Manuel Vicente Romero García publica *Peonía*, texto que él mismo califica de “semi-novela”, el cual se convertirá, se sabe, en objeto de varias polémicas respecto de la fundación de la narrativa venezolana. La pieza constituye hoy un elemento importante en el engranaje del imaginario nacionalista del país, aun cuando se acepte que sus realizaciones estéticas son escasas o nulas.

Acaso por ello, y quizá para ironizar la calificación que el propio autor puso a su trabajo, Arturo Uslar Pietri llama “semi-letrado” a Romero García al momento de hacer el debido comentario sobre aquel libro deshilvanado, pero sin duda galvanizador de los deseos de muchos intelectuales de la Caracas de fines del siglo XIX, casi sesenta años después en *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Ironías aparte, Uslar reconoce que el general (alcanzaría el rango gracias a la suerte de afiliarse en un levantamiento con resultados provechosos) tuvo la fortuna de incluir en un solo paquete, digamos, dos anhelos que se respiraban en el ambiente: primero: mostrar sin atenuantes las cosas de la patria (personajes, habla, paisajes); segundo, avanzar el discurso escrito, en clave novelesca, sobre la urgencia de convertir en hechos tangibles la civilidad entendida como

---

<sup>1</sup> Este artículo es un avance de una trabajo mayor sobre los vínculos entre la narrativa venezolana de fines del siglo XIX y principios del XX, y el proceso de modernización nacional.

una industriosa tarea de obras y de políticas públicas (comunicaciones, salud, educación), y privadas (uso de la tecnología para mejorar las actividades agropecuarias y libre comercio económico, y hasta amoroso-sexual). El resultado sería, concluye Uslar Pietri, lo que la historiografía literaria venezolana acata como “el ciclo de *Peonía*”: una manera de comprender un lapso de la narrativa del país marcado por el impacto ideológico de aquella oscura composición de 1890.

Con todo, no fue mero azar que Romero García recogiera en una especie de raptó epifánico, como quiere Uslar y otros críticos e historiadores de la literatura, la pulsión de una patria que buscaba un rostro para su espíritu –con sus emblemas y signos, sus libros y medallas culturales– que lo diferenciara del conjunto de las recién estrenadas repúblicas latinoamericanas. Antes bien, el antiguo telegrafista convertido por las circunstancias en un efectivo operador de máuser no hacía más que atender al llamado de su hora: contribuir con el diseño de una nación propia, *imaginada*, tanto más cuanto que quien hizo la propuesta en el marco genológico de una novela ya había demostrado su interés en el asunto al asumir la empírica carrera de las armas en una bandería guerrillera como otro de los mecanismos para lograr el objetivo. Una condición, por demás, típica de la época: el militar que trueca el sable por la pluma (y viceversa) según fluctuaran las veleidades políticas o se moviera el termómetro bursátil.

Lo cierto es que el canónico “ciclo de *Peonía*” hizo posible la materialización de una tendencia, con visos de escuela literaria, que alcanzará su punto alto con *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Entre uno y otro título cristaliza el criollismo venezolano y se establece, hasta la hipertrofia, la figura del llanero y del campo como componentes esenciales del imaginario nacional. No me detendré en las derivaciones ideológicas y prescriptivas de la tendencia, muy discutidas por la crítica sobre todo en lo concerniente al énfasis que, como modelo, se le dio al catálogo paisajista, al calco de lo oralidad y a la representación de una idiosincrasia; dejo de lado, asimismo, las proyecciones actuales de tal sistema operativo-simbólico en la prosa creativa venezolana más reciente. En los párrafos que siguen intento mostrar cómo desde *Peonía* (aunque, por supuesto, se trató de una tendencia iniciada mucho antes) y hasta las primeras manifestaciones de ruptura con la estética del modernismo (el Uslar Pietri de *Barrabás y otros relatos* –1928, quién lo diría), hay un discurso que *clama* por la modernización de la sociedad y de la economía de Venezuela (asociado en principio con la desordenada asunción del positivismo y, luego,

con las postulados estéticos de la vanguardia), que no pasa de las simples arengas de protagonistas o figurantes extraviados en medios primitivos e incivilizados, o de meros aspavientos técnico-literarios que degeneran en una especie de comportamiento esquizofrénico de los personajes, en unos casos, y de los autores concretos, en otros. Veamos.

#### LOS HOMBRES QUE VINIERON DE LA CIUDAD

Como se sabe, la modernización fue el rápido “proceso (...) de transformación interna de las sociedades” latinoamericanas, el cual se caracterizó, apunta Nelson Osorio, por el “crecimiento acelerado de las ciudades capitales –con paralelo estancamiento en las provincias-, [y por] el afianzamiento de una nueva burguesía que buscaba controlar tanto el mundo de los negocios como el de la política”. Un proceso que implicaría, según José Luis Romero (citado por Osorio), un “«ajuste de los lazos que (...) [nos] vinculaban a los grandes países industrializados»”. Es decir, la modernización significó, sin más, “el ingreso de América Latina a la «civilización industrial» en condiciones de una nueva dependencia” (Osorio, 2000: 55-56), pues en adelante sólo seríamos países exportadores de productos naturales (café, carne, frutas) o de materias primas. En este contexto se publica *Peonía*.

Obviando la historia de un tenue idilio romántico y bucólico con final mortuorio de la amante, como corresponde, el protagonista masculino de ese trunco amor será, en toda regla, un paladín del progreso. Tiene todos los guiños del civilizador que arriba al llano por petición de un tío para resolver una disputa familiar de aparcerías. Uno de los litigantes, el tío que solicita sus servicios, es un moedor de caña al uso del viejo procedimiento del trapiche impulsado por tracción de sangre. El otro, y he aquí una de las diferencias ideológicas de la querrela, es el propio hermano del tozudo cañicultor que se niega a introducir mejoras en su finca (electricidad, máquinas, planeamiento y distribución de las tareas), como lo ha hecho él, el pariente tecnócrata y *moderno*. Sobra decir que el protagonista escora su preferencia hacia el segundo, pese a que ha sido el primero quien contrató su experticia de abogado formado en la capital.

Saturado de positivismo, el apasionado joven trae de la ciudad una batería de discursos sobre las más variadas materias fácticas y extraliterarias, la cual se activa en

cualquier situación. Apenas le basta un mínimo estímulo – un pretexto – para disparar su electrizante aparato enunciador. Así, teoriza sobre las leyendas negra y dorada, como respecto de las condiciones de la educación en un país donde “la mejor profesión es ser cura o general” (este será, justamente, uno de los *leit motiv* de la otra novela que más adelante comento). No escatima palabras contra la fe católica y aboga por la instauración del divorcio, entre otras disertaciones.

Me interesa insistir en su prédica en favor de la utilidad de la tecnificación mecánica en la agricultura como proceso de avance hacia un estadio civilizatorio más propicio, un tema adscrito en esos años al positivismo, se repite, pero que, andado el tiempo, se trasvasará a otras realidades textuales como la técnica narrativa. En tal sentido, el bachiller en derecho termina convirtiéndose en máscara de un fingido ejercicio literario: y es que *Peonía* deviene, una vez esbozado el tibio drama pasional, en una crítica sobre el método agrario imperante en la Venezuela de fines del siglo XIX, feudalista y remoto en comparación con el mundo industrializado, medida de todas las cosas para escritores como Romero García. Simultáneamente, la obra impone un modo de asumir la idiosincrasia, lo nacional representado en la ficción, al establecer las marcas discursivas (las tradiciones orales, ciertos motivos tematizados como *venezolanos*: los tipos populares, el paisaje), y la retórica, con su respectiva gramática, de un tono caracterizador de lo venezolano en la novela y el cuento hasta muy entrado el siglo XX, con transmutaciones visibles en lo que va del XXI.

Al final, las consideraciones tecnológicas (y de toda índole) del iluminado caraqueño se diluyen porque la historia nos quiere dejar claro que el protagonista no era más que un cínico por cuyo proceder murió una enamorada.

Otro intelectual que llega de una ciudad, pero esta vez norteamericana, es el hacendado Gonzalo Ruiseñol, figura destacada en la novela de 1916, *En este país...!*, de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, el denominado “padre del criollismo venezolano”. Como Romero García, Urbaneja era un hombre sin formación académica. Sin embargo, construye a Ruiseñol como un ingeniero agrario educado en los Estados Unidos quien no logra superar los obstáculos que el medio rural opone a los planes de tecnificar su hacienda. Las burlas de sus colegas latifundistas cuando miran los cambios que ha

introducido en sus parcelas y en la producción pecuaria y de otros animales se convierten en motivo de descalificaciones hacia su persona, en virtud de que se le trata como un desadaptado que fue al norte a enloquecer con *techniquerías*, a convertirse en extranjero en su propio fundo.

Ruiseñol acomete reformas inéditas que merman su patrimonio, por lo cual solicita a sus vecinos terratenientes ayuda económica con cargo en su hacienda. Quiere decir: en caso de no honrar las deudas, perdería su pasivo, esto es, la razón de sus desvelos. Por supuesto, la tecnología funciona, pero a un ritmo distinto de los empréstitos. Ruiseñol sucumbe a la quiebra y decide recuperarse del modo como suelen resolverse, por aquellos años, los traspies económicos y, sin duda, políticos: se enrolla en una montonera. En este punto se cruza simbólicamente la historia de este personaje secundario con la del protagonista: la de Paulo Guarimba, un peón que va a la guerra a hacerse general para de esa manera, con el rango cocido en sus caponas, ser aceptado por los padres de la chica que ama, los dueños de otra prestigiosa finca en las afueras de Caracas donde el campesino pastoreaba burros y vacas.

El cruce de tramas no tiene, sin embargo, la misma resolución: el buen Paulo alcanza el generalato y el cuerpo de la amada; Ruiseñol cae junto con sus partidarios al no colocar, en el mercado de las opciones de fuerza, su revolución. La lectura es simple: la violencia que conduce al poder es la base de la movilidad social. El mero progreso sustentado en las enseñanzas teóricas de potenciales técnicas de desarrollo agrario, como aquí queda demostrado, no es suficiente para modificar un atavismo nacional: la guerra como condición idiosincrásica, una tesis que desembocará en la figura del gendarme necesario tres años más tarde de la publicación de la novela de Urbaneja Achelpohl, cuando en 1919 aparezca *Cesarismo democrático* de Laureano Vallenilla Lanz, ideólogo, es sabido, de la dictadura de Juan Vicente Gómez, hasta ahora la más larga que ha vivido el país.

¿Y a todas éstas, que hay de la tecnología agropecuaria expuesta con detalle en la pieza? Pues es viable sólo si quien la aplica es dueño no sólo de las tierras, sino del poder político: el general Guarimba, esposo y miembro ejemplar de su comunidad, instrumenta las enseñanzas de Ruiseñol con el tranquilo descanso que le da la tenencia de un máuser parecido al que manejaba con soltura aquel otro guerrero: Manuel Vicente Romero García. Bárbara civilidad, si se me permite el oxímoron.

## LA TÉCNICA QUE SE IMPUSO DESDE LA CIUDAD

Como se ve, el tema de la tecnología en el contexto del criollismo venezolano asume una condición de tarea pendiente, en tanto parte de una política del espíritu que buscaba fijar el rostro de la patria y, de manera análoga, impulsar el progreso económico con base en un desarrollo modernizador de las estructuras agrarias. Cuando hacia finales de la segunda década del siglo XX comience a notarse un cambio en ciertos trabajos narrativos (el Julio Garmendia que publica en el diario *El Universal* sus cuentos de dilución de lo fantástico en el absurdo, por ejemplo), lo tecnológico, ya asumido como parte de la dinámica del país (*El Cojo Ilustrado* lo auspició entre 1892 y 1915), será uno de los motivos favoritos de la vanguardia.

Aunque oficialmente la narrativa vanguardista en Venezuela comienza en 1928 con la publicación del libro de Arturo Uslar Pietri *Barrabás y otros relatos* (al cual se sumaría el prestigioso antecedente de *La tienda de muñecos* –1927, del mencionado Garmendia, rehabilitado desde los años cincuenta), desde 1924 un cuentista olvidado pese a que ocupa un lugar en el canonizante repertorio de Guillermo Meneses de 1955, *Antología del cuento venezolano*, es de los primeros en tematizar lo tecnológico en registro vanguardista. Me refiero a Blas Millán; su texto de 1929, “La radiografía”, deviene manifiesto contra los entusiasmos por la aplicación de ciertos avances científicos.

Resumo la historia: Mercedes, cosa insólita, se había graduado de doctora en la Universidad de Caracas. Va a Europa a especializarse en ginecología y obstetricia; de regreso en su ciudad natal, asume sus funciones médicas, las cuales alarmaban a muchos de los caballeros que solían verla en la Plaza Bolívar dejándose lustrar los zapatos poco femeninos (como toda su indumentaria). A poco conoce a José, químico de profesión, quien en lugar de atender su negocio se dedica a diseñar artilugios con el fin de producir mejoras en la complejión de los enclenques niños venezolanos, entre otros beneficios.

José corteja a Mercedes, que se somete a los requiebros del hombre como si de un experimento se tratara. Llama a la situación un “tratamiento”. Al químico se le ocurre hacerle a la novia un regalo originalísimo: se toma una radiografía y la envía el despacho de la mujer quien apenas recibirla se da cuenta de que el pretendiente padece una afección cardiológica como consecuencia de sus vicios (alcohol y tabaco). Dice Mercedes: “la

profesión de médico me encanta, pero la de enfermera me horroriza. Si yo me casara con usted, me sería forzoso, andando el tiempo, convertirme en su enfermera y esta degradación no me sonríe en absoluto” (Millán, 1929: 20). De modo pues que la mujer pone fin al “tratamiento”.

Millán utiliza la ironía vanguardista para criticar las supuestas ventajas del uso de dispositivos tecnológicos, representados en este caso por el díscolo químico y la médico hombruna. La llama de la vanguardia, que en la prensa de Caracas había prendido desde 1909 cuando *El Cojo Ilustrado* reproduce el manifiesto de Marinetti de manera casi simultánea con su aparición parisina, flamea aquí como una luz que denuncia, entre veras y burlas, la pretensión de tomar a la tecnología como llave del progreso.

Ya no estamos ante el discurso criollista que abogaba por el manejo de cualquier artefacto, mecanismo o proceso tecnológico como vehículo de acceso al mundo moderno, industrializado, en versión venezolana. Por el contrario, muchos vanguardistas que trabajan la prosa se reirán de tal actitud, pese a que, todo hay que decirlo, la ciudad en la que viven sufre los embates de un mal asumido desarrollo material, a medias o por completo inútil. El cuento de Millán resulta uno entre varios ejemplos del dicotómico enfrentamiento, en terrenos ficcionales, de esta tensionada relación: el incumplido anhelo de una necesidad que ha extraviado su objeto del deseo.

## HISTORIAS DE ESQUIZOFRENIA

Quiero terminar, provisoriamente, con *otra vuelta de tuerca*. Por antonomasia, lo que caracterizó la actitud vanguardista fue la sujeción de los textos a temas y, sobre todo, a técnicas compositivas rupturales que suplantaron una vieja manera de entender el oficio narrativo, en especial aquel adscrito a la escuela modernista y su derivación en el criollismo. No obstante, los más representativos vanguardistas venezolanos nunca abandonaron las mañas aprendidas de sus mayores.

Así, resulta notorio el caso del ya varias veces citado en estas páginas Arturo Uslar Pietri. Como dije, su *Barrabás y otros relatos* se considera, por el uso de supuestas técnicas de avanzada, el primer libro de la vanguardia venezolana. Sin embargo, un breve examen del volumen permite constatar que, salvo la pieza que da nombre al compendio, “Barrabás”, y ciertas inflexiones aquí y allá en los otros quince textos, el conjunto

constituye una muestra de varias modalidades narrativas entre las que destacan aquellas a las cuales se oponía la panda vanguardista: ¿no es “Zumurrud”, con sus fantasías orientales y volutas rítmicas, un ostensible cuanto modernista? ¿Dónde colocar, sino es dentro de un acendrado criollismo gallegiano, “El ensalmo” y “No sé”? Para no entrar en detalles estilísticos que nos conducirían a una exégesis que revelaría una certeza: ese tomo ha sido valorado como blasón de una escuela a la que, en propiedad, no pertenece del todo.<sup>2</sup>

No descarto los condicionantes políticos que siempre acompañan los exámenes que se hacen sobre *Barrabás...* y su escritor. No hay que olvidar que en enero del mismo año 1928, Uslar redacta el célebre manifiesto del único número de la revista *válvula*, órgano que inicia de manera rutilante su carrera autoral. Con todo, en esto, como en muchos otros aspectos de la vanguardia, han jugado papel determinante elementos extratextuales al momento de emitir juicios.

Como quiera que sea, lo señalado evidencia la necesidad de una revisión, en el cuerpo de la crítica y la historiografía literarias venezolanas, respecto del modo como suelen catalogarse (¿canonizarse?) ciertos materiales, los cuales revelan una suerte de esquizofrenia bien de los autores concretos (caso de Uslar y Millán en relación con sus adscripciones técnicas o anhelos temáticos) o de las metáforas que postulan como síntesis de sus dramatizaciones novelescas, caso Romero García (quien habla de lo tecnológico en *Peonía* como una tímida subordinación a otros pormenores que requerían, de suyo, los contornos de un ensayo: el divorcio, la educación, la poesía) y Urbaneja Achelpolh (que llega al extremo, quizá de manera inconsciente, de convertir a la fuerza bruta en la representación palmaria del ser venezolano, incluso por encima de la educada posibilidad de una redención tecnológica del campo). Una historia de esquizofrenias textuales que debe escribirse pronto, antes de que se imponga, en definitiva, esa polarizante enfermedad.

---

<sup>2</sup> Ya Domingo Miliani, sea el caso de decirlo, había llamado la atención sobre este asunto. Sin embargo, el grueso de nuestra historiografía y crítica literarias parecen haber olvidado las conclusiones del crítico merideño en relación con el primer libro de cuentos de Uslar Pietri (cf., Miliani, 1969).

## REFERENCIAS

- Miliani, D. (1969). *Uslar Pietri renovador del cuento venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- Millán, B. (1929). *La radiografía y otros casos*. Paris: Librairie Henri Gaulon.
- Osorio, N. (2000). *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Murcia-Santiago de Chile: Universidad de Alicante / Universidad de Santiago de Chile.
- Romero García, M. V. (1890). *Peonía. (Costumbres venezolanas)*. Caracas: Imprenta El Pueblo.
- Urbaneja Achelpohl, L. M. (1989). 4<sup>a</sup>. reimpr. *En este país...!* Caracas: Monte Ávila.
- Uslar Pietri, A. (1978). *Letras y hombres de Venezuela*. 4<sup>a</sup>. ed. Madrid: Mediterráneo.
- Uslar Pietri, A. (s.f.). *Camino de cuentos*. S. c.: Círculo de Lectores.