

LA FABULACIÓN DE LA REALIDAD
EN LA NARRATIVA
DE
MIGUEL OTERO SILVA

Nieves María Concepción Lorenzo

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
SECCIÓN DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

1997

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Carmen
Ruiz Barrionuevo, Catedrática de Literatura
Hispanoamericana de la Universidad de
Salamanca

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
I. MIGUEL OTERO SILVA: UN TRÁNSITO DE CONFLUENCIAS ENTRE LA HISTORIA Y LA CONCIENCIA ARTÍSTICA.....	13
II. CRÓNICA DE UNA “REVOLUCIÓN” (<i>Fiebre</i>)	37
1. Dos versiones, dos visiones	40
2. La juventud: una contestación al poder.....	46
2.1. La Semana del Estudiante: entre la diversión y la patria.....	50
2.2. El grupo del 28. Un proceso de concientización ideológica.....	57
3. La voz del proletariado	78
4. Rebelión en femenino	83
5. Tradición y modernidad	93
5.1. Lo romántico	93
5.2. Novedades y otros asaltos a la modernidad.....	95
III. DE LA ARCADIA A LA CIUDAD DEL PETRÓLEO.....	107
(<i>Casas muertas y Oficina n° 1</i>)	
1. Un espacio para la nostalgia.....	110
1.1. El llano: estética, metafísica y realidad.....	114
1.2. Un pueblo: la historia y la memoria.....	123
2. La ciudad del petróleo.....	142
2.1. El nuevo espacio: la herejía permanente.....	156
2.2. La compañía y el sindicato: la abundancia y la carencia.....	177
2.3. Una cultura discontinua.....	189

IV. DISCURSO DE LA TORTURA

<i>(La muerte de Honorio)</i>	204
1. El transcriptor y los sujetos fabuladores.....	208
2. La palabra y el poder.....	215
3. Varios cuentos, una voz	219

V. CONTRADICCIONES Y MITOS DE UNA DÉCADA

<i>(Cuando quiero llorar no lloro)</i>	228
1. Un modelo rejuvenecido	229
2. El poder autoritario: estrategias y atributos.....	244
2.1. Mitificación y desmitificación del objeto autoritario.....	252
2.2. Retórica del discurso autoritario	265
2.3. Anatomía degradada	276
3. Caracas imaginaria	282
4. La fragmentada juventud	303
4.1. Victorino Pérez o la inmediatez de la existencia.....	309
4.2. Victorino Peralta o el desencanto y la diversión.....	323
4.2.a. Esa filosofía del desprecio	327
4.2.b. Una cultura de importación (<i>made in</i>).....	337
4.2.c. Sacralización de la incultura.....	345
4.2.d. Un relato del corazón.....	349
4.3. Victorino Perdomo o la consagración de la utopía.....	364

CONCLUSIONES.....	381
-------------------	-----

CRONOLOGÍA.....	392
-----------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	397
-------------------	-----



Grupo de estudiantes de 1928. Nótese que están tocados con la boina que los universitarios adoptaron como distintivo en las celebraciones de la Semana del Estudiante. Miguel Otero Silva es el segundo de pie, de izquierda a derecha.

PALADINA PARA MIGUEL

Érase una vez un hombre que no se encerró en sí mismo
sino que se desgranó como las uvas o el trigo.

Era difícil pasar por su lado sin leerlo:
en su conducta tenía más palabras que los libros.

Se le veía en los ojos la conciencia luminosa,
con una iluminación que sólo tienen los niños
y más de una vez cambiamos de juguetes en la calle
porque hasta su corazón lo llevaba en el bolsillo
para no perder el tiempo si alguien lo necesitaba.

Así trasplantó la dicha entre todos sus amigos.

Sesenta años se pasó en este extraño negocio
de gastar y no gastarse, de querer y ser querido.

Cuando se lea esta prosa alguien tal vez creará
que estoy haciendo el retrato de algún caballero antiguo.

Y es verdad: joven poeta, antiguo y tierno guerrero
es el que yo describí: Se llama Miguel Otero.

PABLO NERUDA

INTRODUCCIÓN

La obra del escritor venezolano Miguel Otero Silva (1908-1985) se inscribe dentro de la trayectoria de la literatura venezolana del siglo XX, por lo que el estudio de sus novelas supone un mayor conocimiento del quehacer estético nacional; quehacer que fluctúa entre la búsqueda de lo propio, diversos mimetismos y, siempre, a expensas del influjo fascinador de ciertos "artificios" foráneos.

Sin embargo, hay que admitir que este autor no es suficientemente reconocido en el ámbito de la literatura latinoamericana, si bien en su país ha recibido la atención de defensores y detractores. Ciertamente hay ecuánimes y valiosas interpretaciones como la del crítico Orlando Araujo, o la de Jesús Sanoja Hernández (cuya certera visión no ha sido lamentablemente recogida en un volumen único dedicado al novelista); pero, en términos generales, los estudios en torno a Otero Silva son más bien escasos y, sobre todo, dispersos en la prensa periódica.

Éstas fueron las razones que, a grandes rasgos, nos indujeron a tantear un acercamiento a la producción narrativa de Miguel Otero Silva. Queda ya lejos nuestro primer gesto de aproximación a la literatura del escritor venezolano. Fue, justamente, durante nuestra carrera universitaria cuando hicimos una primera lectura de las novelas tituladas *Casas muertas* (1955), y *Oficina n° 1* (1961), libros que seguimos investigando luego con el fin de presentar nuestra Memoria de Licenciatura. En principio, lo que nos atraía al afrontar esa primera fase de estudio era la esencia telúrica que creíamos percibir en los textos de este novelista. Pero progresivamente, a medida que íbamos rescatando otras calas más ocultas que ampliaban nuestro punto de mira y hacíamos una lectura total de la obra completa del autor en sus distintos géneros y vertientes (poesía, novela, ensayo, teatro, etc.), esa impresión inicial se iba enriqueciendo.

Dada la enorme amplitud de la obra de Otero Silva, decidimos finalmente orientar nuestra Tesis doctoral hacia la vertiente narrativa, y, dentro de ésta, centrar nuestro estudio en aquellos textos directamente relacionados con la recreación de temas o motivos venezolanos. Es decir, nuestro gusto e impulso lector nos arrastró y nos sumergió en la lectura de la vasta obra de Miguel

Otero Silva, pero conforme fuimos avanzando en el análisis textual, llegamos a la conclusión de que debíamos acotar el campo de trabajo.

Paralelamente nos percatamos de que, dentro de la citada modalidad narrativa, cinco de las siete novelas del autor respondían a una voluntad manifiesta de crear un fresco ficcional de la historia de Venezuela, entendiendo ésta en sentido amplio como decurso de los distintos agentes (la política, el acontecer social, la cultura, etc.) que conforman una realidad nacional. Por esa razón, y con el fin de concertar al máximo la tarea indagadora, centramos nuestro marco de trabajo justamente en las siguientes novelas: *Fiebre* (1939), *La muerte de Honorio* (1963), *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), y las ya mencionadas bajo los títulos de *Casas muertas* y *Oficina n° 1*. Esta acotación del campo de estudio no implica, sin embargo, que no hagamos referencia a otros textos de Otero Silva, cuando ello resulte oportuno dentro de la trayectoria literaria del escritor y de su dedicación a otros géneros (ensayo, periodismo, etc.).

A medida que avanzábamos en nuestro quehacer investigador, fuimos advirtiendo - además- que, en el caso de Otero Silva, una revisión estrictamente inmanentista nos conduciría a un análisis demasiado parcial y recortado de su proyección literaria. Es más, las cinco novelas seleccionadas aparecen estrechamente vinculadas a los avatares del devenir histórico de Venezuela. Hay, pues, una especie de plataforma bifronte (literatura-historia), que debemos tener en cuenta. A primera vista pudiera pensarse que el escritor pretende auscultar el panorama de la realidad venezolana de forma somera, convencional e intrascendente. Pero el proyecto de Otero Silva tiene un alcance mucho más profundo, enraizado en la vocación personal del literato, en su conciencia venezolanista, e incluso en las bases peculiares del vanguardismo venezolano, cuyas premisas fueron conjuntamente estéticas e ideológicas. De hecho, muchas de las apoyaturas literarias de Otero Silva proceden de las búsquedas y pesquisas que el autor llevó a cabo a través del ejercicio del periodismo y de la acumulación de documentos fidedignos. En definitiva, llegamos al convencimiento de que era casi imposible eludir la parcela historicista en el caso de Miguel Otero Silva. No es que queramos soslayar la especificidad literaria de los textos del autor; es que la trayectoria y la creación de Otero Silva se sumergen decisivamente en los altibajos políticos de la realidad venezolana, de ahí que no podamos eliminar ciertos referentes: los textos están a medio camino entre la expresividad y la «referencialidad». Más aún, los frecuentes reclamos del autor al contexto latinoamericano y su fidelidad a un compromiso ideológico constituyen dos de los ejes

medulares de la narrativa de Otero Silva, toda vez que la novelística del escritor incluye notas y aspectos fundamentales de la historia contemporánea del país (crisis política de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, acciones revolucionarias, alteraciones de los modelos económicos y culturales, etc.). Siendo así, hallamos un calado narrativo que casi siempre gira en torno a sucesos históricos, aunque esos sucesos sean naturalmente *ficcionalizados* mediante recursos literarios (parodia, carnavalización, ironía o distorsiones humorísticas). Es notorio que Otero Silva no compartió estrictamente las propuestas latinoamericanas potenciadas por el famoso *boom* literario de los años sesenta, cuando el lenguaje se impuso como verdadero protagonista de la novela, y cuando el grado de experimentación narrativa alcanzó un fuerte tinte «antirrealista» o se mantuvo ajeno al referente inmediato. Muy al contrario, Otero Silva viene a sustentar sus textos sobre un pivote de intertextualidad histórico-literaria. Buena prueba de ello es que la mirada de este artista siempre contempla el horizonte político de una realidad espinosa y conflictiva, como la de su país. No hallamos pues, en estas novelas, un sesgo puramente esteticista; hallamos más bien la creación de formas de reflexión y resistencia frente a un poder hegemónico (dictadura, represión, tortura, encarcelamiento, etc.). Es más, las alternativas primarias que concibe el autor pasan por una especie de filtro previo (autobiografía, reportaje, entrevista, trabajo de campo, etc.) que legitima y condiciona la textura del discurso narrativo, según puso de manifiesto -en reiteradas ocasiones- el mismo Otero Silva.

Por todos esos motivos, fue preciso comenzar nuestro trabajo de investigación elaborando un preámbulo, una antesala, una sección que diera cuenta de los estrechos vínculos que Otero Silva mantiene con su Venezuela natal, tanto en un plano estético como sociocultural y, por supuesto, político, haciendo especial hincapié en la etapa primigenia del escritor. Esto nos llevó a ver, en efecto, que, aunque parezca excesivo, Miguel Otero Silva y la historia de Venezuela caminan al unísono. A nuestro juicio, no es posible negar ese nexo escritor-país que está sin duda suficientemente documentado, y que, sin embargo, la crítica no ha contemplado debidamente, o lo ha hecho sin enfatizar la trascendente incidencia que los acontecimientos venezolanos tienen en el proyecto literario de Miguel Otero Silva. La ausencia de ese respaldo crítico nos convenció aún más de que resultaba obligatorio abrir un primer capítulo que pudiera recoger, barajar y encauzar los datos de una información, a todas luces decisiva.

Además, esta interferencia de aspectos históricos en la tesitura narrativa se produce de forma generalizada en el itinerario creativo del autor venezolano. Antes bien, esa amalgama historia-ficción asoma pormenorizadamente en cada uno de los textos que hemos revisado. Hasta el

punto de que cada una de las entregas novelescas de Otero Silva parece sintetizar una parcela histórica de la vida venezolana. Precisamente por ello hemos estructurado nuestra Tesis siguiendo el estudio de cada una de las cinco novelas citadas, teniendo en cuenta que cada libro se corresponde con una etapa del desarrollo nacional. Naturalmente esa respuesta ficcional al referente histórico se articula con una técnica distinta en cada uno de los textos, lo que sin duda justifica las preferencias del autor a la hora de pulir o redondear las formas con las que trabaja cada tema. Por ello, el paso de un procedimiento a otro en cada una de las cinco instancias novelescas no supone un capricho.

Después de todo, creemos haber demostrado que la narrativa de Otero Silva, y las voces de su elenco de personajes, proyectan un discurso que sin constreñirse a la filigrana formal, va más allá del nivel hedónico y esteticista. En definitiva, lo que Otero Silva nos brinda es un diálogo entre el mundo novelesco y el correlato histórico, a través de unas premisas narrativas y de unas figuras literarias estrechamente vinculadas al contexto venezolano que más inquietaba al autor. A pesar de que cada novela supone un proyecto autónomo en sí, en nuestro estudio fuimos destacando los lazos intertextuales que el escritor tendió en sus redes narrativas, tanto en lo que se refiere a las propias obras novelescas como a la *literaturización* de otras modalidades genéricas que pasan a formar parte de las mismas (acotaciones ensayísticas, prosificación de poemas, credo pictórico del autor, periodismo político, crítica de arte, etc.), según hemos podido verificar a través del material manejado en la elaboración de este trabajo: obra de creación y material crítico.

Con nuestro estudio creemos haber abierto nuevas líneas de análisis sobre un escritor que reclama un acercamiento crítico y riguroso, que trascienda los estudios literarios y sociológicos habituales y, por supuesto, más allá de las condenas y acusaciones que han distorsionado la verdadera esencia de la novelística de Miguel Otero Silva.

Al hilo de esta cuestión hemos de precisar que la elaboración de esta Tesis doctoral no hubiera sido posible sin el estímulo de las siguientes ayudas científicas y económicas. Por ejemplo,

una beca de investigación del Cabildo de La Palma; una beca de investigación de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias; y muy especialmente una beca de investigación de la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, que nos permitió viajar a Venezuela, donde permanecemos un año para consultar los fondos bibliográficos de las siguientes instituciones: Biblioteca y Hemeroteca Nacional; Biblioteca del Palacio de las Academias; Biblioteca de la Academia de la Historia; Biblioteca «Julián Padrón» de la Asociación de Escritores de Venezuela; Biblioteca y Hemeroteca del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela; Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres» de la Universidad de Los Andes; Biblioteca del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas; Biblioteca de la Universidad Simón Bolívar; Biblioteca «Alfredo Boulton»; y también los respectivos archivos del periódico *El Nacional*, y del Ateneo de El Tigre, y los documentos de la Parroquia de Ortiz (Estado Guárico). Todo ello sin olvidar la favorable disposición que ha mostrado en todo momento el personal de nuestra Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

Finalmente agradecemos el apoyo de la Sección Departamental de Literatura Hispanoamericana de nuestra Universidad de La Laguna y de los respectivos profesores que la componen: Catedrático D. Juan-Manuel García Ramos, Dra. Petra-Iraides Cruz Leal, Dra. María Belén Castro Morales y Dr. Domingo-Luis Hernández Álvarez. Asimismo expresamos nuestro agradecimiento a otros investigadores de distintas universidades e instituciones nacionales y extranjeras, de los que recibimos sobre todo material bibliográfico. Sin extendernos en un listado exhaustivo, valga citar a los siguientes profesores e investigadores: Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago, Chile), Maribel Espinoza (Biblioteca Ayacucho), Osvaldo Rodríguez Pérez (Universidad de Las Palmas), Aurelio Horta Mesa (Instituto Superior de Arte de La Habana), Judit Gerendas (Universidad Central de Venezuela), Enrique Izaguirre (Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela), Orlando González Moreno (Instituto Universitario Pedagógico de Caracas), Alexis Márquez Rodríguez (Universidad Central de Venezuela), Edna Meneses (Biblioteca «Alfredo Armas Alfonso» de El Tigre, Venezuela), Héctor López (Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres» de la Universidad de Los Andes, Venezuela), Ismael Gutiérrez Gutiérrez, Margarita Ginoria Tena y, en especial, al profesor Jesús Sanoja Hemández (Universidad Central de Venezuela), que ha mostrado una desinteresada generosidad a la hora de permitirnos la consulta de su biblioteca y archivo particular, material valiosísimo para nuestra investigación dado su estrecho vínculo y amistad con el propio autor estudiado.

Por último, dejamos constancia de nuestra gratitud a la Doctora Carmen Ruiz Barrionuevo, Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, por su permanente desvelo en la dirección de este trabajo que ella se ha prestado a orientar, salvando los inconvenientes de distancia entre Salamanca y Canarias.

**I. MIGUEL OTERO SILVA:
UN TRÁNSITO DE CONFLUENCIAS ENTRE
LA HISTORIA Y LA CONCIENCIA ARTÍSTICA**

Miguel Otero Silva es —junto a otras figuras como Aquiles Nazoa y, quizá, Arturo Uslar Pietri— uno de los intelectuales venezolanos más completos y polifacéticos del siglo XX. Poeta, hombre de acción política, novelista, periodista, humorista, dramaturgo, crítico literario, destacó también en el ámbito de las artes plásticas. Poco antes de morir el propio Otero Silva dijo, con evidente sencillez, que él era «simplemente un novelista medio alumbrado por la poesía y por la inconformidad ante la injusticia»¹. En verdad su auténtica vocación, su doble pasión, se centró en el periodismo (como vía de acceso a la realidad) y la literatura, consustanciados en un mismo oficio, en un mismo ideal de justicia². Si repasamos la amplia obra del escritor, desde su primera etapa hasta su postrera entrega humorística para el suplemento «Feriado» de *El Nacional*³, percibimos un firme y sólido vínculo con la historia, concebida ésta como amplio devenir — político, económico, cultural— en el desarrollo de la sociedad venezolana y latinoamericana. Pero además, la búsqueda vital y la creatividad del autor no se desconectarán nunca de ese medio sociocultural al que hemos apuntado. Es más, el mismo novelista afirma en múltiples ocasiones que él se siente actor, partícipe y testigo del contexto en el que se ubican sus obras y, muy particularmente, las novelas que revisamos y estudiamos en este trabajo: *Fiebre*, *Casas muertas*, *Oficina n° 1*, *La muerte de Honorio* y *Cuando quiero llorar no lloro*.

Realmente la situación que vivió Otero Silva es bastante conflictiva. Venezuela no conoció la democracia, exceptuando el gobierno del general Isaías Medina Angarita (1941-1945) y el corto período de Rómulo Gallegos (14 de febrero

¹ Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por José Pulido, en *El Nacional*, Caracas, 29 de agosto de 1985. Téngase en cuenta que lamentablemente la documentación a la que, por distintas vías, tuvimos acceso para nuestro estudio, carecía en algunas ocasiones de número de página debido, bien al mal estado del documento hemerográfico original —incluso a veces material reciente—, bien porque ciertas revistas y periódicos de la época (años veinte y treinta) circulaban así.

² Véase Judit GERENDAS, «Miguel Otero Silva: la búsqueda de la justicia», en *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*, Judit Gerendas, comp., Mérida, Eds. Mucuglifo/Consejo Nacional de la Cultura, 1993, pp. 13-20.

³ El último trabajo de Miguel Otero Silva fue un texto erótico sobre las mujeres titulado «Poema humorístico sobre la Innombrada», publicado en la edición especial que *El Nacional* del 3 de agosto de 1985 dedicó al humorismo.

de 1948-24 de noviembre de 1948), hasta que cae Marcos Pérez Jiménez en 1958. La historia de Venezuela está signada, por tanto, por la huella del autoritarismo⁴. Desde luego no han faltado quienes han justificado esta postura de decidido autoritarismo. Por ejemplo, Laureano Vallenilla Lanz con su pintoresca teoría política del “gendarme necesario” se ha afanado en ver este principio de autoridad como premisa legítima para «autorizar» los excesos de poder de los caudillos. Pero además, en 1959 surge de las urnas un gobierno populista presidido por Rómulo Betancourt, que mantiene procedimientos dictatoriales precedentes y crea otros más terribles aún.

Es preciso, sin embargo, remitirnos a épocas anteriores para desentrañar el camino de Otero Silva. Dos meses después del nacimiento de Miguel Otero Silva (Barcelona, Estado Anzoátegui, el 26 de octubre de 1908), Venezuela inaugura un cruento y nuevo período dictatorial con Juan Vicente Gómez, quien aprovecha un viaje del presidente Cipriano Castro para hacerse con el poder. Gran parte de la vida del escritor transcurre en un país en dictadura o en una democracia represiva, que lo conducirán en 1928 a prisión —ya sus dos abuelos habían sido cautivos del castrismo— y a exilios sucesivos. De ahí la obsesión de Otero Silva por la justicia y la libertad (de la que se hará eco tanto su vida como su múltiple obra) y el propósito de ficcionalizar en sus novelas de tema venezolano las distintas etapas del desarrollo histórico nacional.

Hijo de Henrique Otero Vizcarrondo y Mercedes Silva Pérez, cursó la enseñanza primaria en su ciudad natal y en Puerto La Cruz:

Yo tenía siete años y un perro. Entonces
amaba la altanera retórica del mar.

⁴ Hay toda una nómina de datos sobre la tortura y malos tratos, ejecuciones extrajudiciales, condiciones penitenciarias, leyes degradantes (la Ley de Vagos y Maleantes), etc., aplicados principalmente a venezolanos de los barrios pobres, estudiantes y dirigentes populares. Nótese que todo esto llevó a la entidad Amnistía Internacional a elaborar en 1993 un informe sobre la violación de los derechos humanos en Venezuela. (Véase la referencia: Amnistía Internacional, *Venezuela. El eclipse de los derechos humanos*, Madrid, Editorial Amnistía Internacional, 1993). Este cuadro podría completarse con las denuncias que, en los últimos años, diversos organismos internacionales vienen realizando, bien a través de documentos, bien a través de los medios de comunicación.

Recuerdo las catorce casas de palma,
la escuela y su coral abecedario,
la capilla con su cruz a cuestras
y el calabozo de bahareque⁵.

Aún muy niño su familia se traslada a Caracas —él mismo se ha definido caraqueño de formación y orgulloso de ser provinciano—. Concluye los estudios primarios en la capital⁶ e ingresa en el famoso Liceo Caracas dirigido por el novelista Rómulo Gallegos; en esta institución comparte horas con Pedro Juliac, Raúl Leoni y Rómulo Betancourt.

Los primeros escarceos de la escritura de Otero Silva se inician siendo colegial, cuando interviene en la redacción de periódicos infantiles, conquistando incipiente fama con versos humorísticos dedicados a sus compañeros e ingeniosos epigramas contra los profesores. Las dotes de escritor precoz se manifiestan muy pronto al ganar un concurso de redacción sobre béisbol por el que obtiene ingenuos y significativos premios (un bate y un guante). De igual modo, la oposición de Otero Silva al poder autoritario lo sorprende muy tempranamente, cuando a los doce años es detenido, junto con otros adolescentes, y pasa la noche en un calabozo por defender a su amigo Pedro Juliac que había sido golpeado por un profesor de gimnasia.

En 1924 inicia sus estudios de ingeniería en la Universidad Central de Venezuela, «porque [argumenta Otero Silva] allí al menos se veían algunas materias de matemáticas puras, que era lo único más o menos poético que podría aprenderse en aquella universidad semifeudal»⁷.

Los estudiosos de la obra oteriana han apuntado diferentes fechas de publicación de la primera entrega poética del autor, aparecida en la revista

⁵ Miguel OTERO SILVA, «La infancia», del poemario *Umbral*, compilado en su libro *Poesía completa*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 149.

⁶ Miguel OTERO SILVA recuerda esos años escolares en una sugerente e imaginaria crónica, «La maestra de aritmética» (1943), compilada en su libro *Un morrocoy en el infierno*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1982, pp. 152-155.

⁷ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en su libro *Prosa completa*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, p. 40.

venezolana *Elite*, y en ese sentido se han señalado los años 1924 y 1925. Al respecto el mismo Miguel Otero Silva revela lo siguiente:

*Mis primeros poemas los publiqué precisamente en Cuba; yo tenía dieciocho, diecinueve años, y el intelectual y dirigente comunista Rubén Martínez Villena dedicó a mis versos toda una página del periódico La Palabra*⁸.

No nos parece acertado tomar la referencia del año 1924 anotada por Fernando Paz Castillo, como fecha en que se publican los primeros textos de Otero Silva en *Elite*⁹, por cuanto esta revista se funda en 1925¹⁰. Al contrario, la investigación hemerográfica que acometimos durante nuestra estancia en Venezuela nos lleva a concluir que los primeros tanteos poéticos del escritor —«El Paraíso», «Eran mil», «Cromo», «Fatalidad» y «A una maja»— ven la luz en 1926, en *Elite*, revista que ya comenzaba a perfilarse como vocero de los nuevos valores y del nuevo espíritu:

El Guaire va arrastrándose raquítico
susurrando un quejido levemente
y con su triste languidez de tísico
procura,
cual si lo avergonzase su figura
hundirse bajo el arco de los puentes¹¹.

⁸ Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Ciro Bianchi Ross, compilada en su libro *Voces de América Latina*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988, p. 23. [La cursiva es nuestra]. En la consulta que realizamos en la Biblioteca Nacional de Cuba sólo encontramos algunos números del periódico *La Palabra* —y en muy mal estado por cierto—, publicados entre 1915-1917, por lo que no tuvimos acceso a los correspondientes a 1926 y 1927, en los que según la declaración del propio Otero Silva que acabamos de citar aparecieron sus primeras composiciones.

⁹ Fernando PAZ CASTILLO, *Miguel Otero Silva. Su obra literaria*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1975, p. 8.

¹⁰ Véase *Elite*, I, 1 (17 de septiembre de 1925).

¹¹ Miguel OTERO SILVA, «El Paraíso», en *Elite*, I, 17 (9 de enero de 1926). Esta composición, con el título de «Estampa», aparece con ligeras variantes en la compilación de José Ramón Medina para la *Obra poética* de Miguel Otero Silva, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, p. 47, y en la *Poesía completa* del autor, anteriormente citada, p. 7.

En la presentación que Paz Castillo hace del joven escritor en las páginas de *Elite*, ap arte de augurarle el futuro de «un buen poeta moderno», resalta un nuevo nativismo que signará esta etapa primigenia de Otero Silva, en la que «la naturaleza no es más que un motivo, el cual hay que completar, no con el sentimiento sino con la inteligencia»¹², anticipándose así al principio de la sugerencia que los vanguardistas venezolanos defenderían en 1928.

Tras colaborar en el semanario humorístico *Fantoches* (1923-1933, 1936-1948), de Leoncio Martínez (Leo), Otero Silva continúa el ejercicio del verso jocoso y espontáneo con el surgimiento de la revista *Caricaturas* (1926-1927), de los dibujantes Alejandro Alfonso Larrain (*Alfa*) y Rafael Rivero, a cuyas páginas también se incorporan Arturo Uslar Pietri y Rómulo Betancourt. En esta última publicación Otero Silva firma con el seudónimo¹³ de *Rafael Valentín* y, sobre todo, con *Miotsi*, formado por las dos primeras letras de su nombre y de sus dos apellidos¹⁴. Meses más tarde aparece el poema «Crepúsculo»¹⁵ y, en octubre, un

¹² Fernando PAZ CASTILLO, presentación a Miguel Otero Silva, en *Elite*, I, 17 (9 de enero de 1926). En el estudio introductorio que realiza José Ramón Medina a la obra poética del autor anota que en estos primeros poemas ya están presentes los elementos que definirán la poesía de Otero Silva: «la audacia y el brillo metafórico de raíz autóctona y el vigor de la denuncia colectiva». (Véase José Ramón MEDINA, «Miguel Otero Silva y el compromiso de la poesía», en *Obra poética*, *op. cit.*, p. 25).

¹³ Si bien el uso del seudónimo es de vieja data, se viene empleando asiduamente en Venezuela desde las guerras de independencia, acentuándose en los períodos autoritarios de este siglo. Sin embargo a este enmascaramiento —literario y político— de la verdadera identidad no se le ha prestado la suficiente atención. Al respecto puede consultarse el texto de Lubio CARDOZO y Juan PINTÓ, *Seudonimia literaria venezolana*, Mérida, Centro de Investigaciones Literarias, Universidad de Los Andes, 1974, especialmente el apéndice «Escarceos bibliográficos: seudónimos y anónimos en la literatura y en la política venezolanas», de José E. MACHADO, pp. 85-110; y Rafael Ramón CASTELLANOS, *Historia del seudónimo en Venezuela*, 2 vols., Caracas, Eds. Centauro, 1981.

¹⁴ A lo largo de toda su trayectoria de escritor, Otero Silva ha utilizado una extensa lista de seudónimos. Aunque no hemos podido comprobar todos los seudónimos que se le atribuyen al escritor venezolano, otros sí son perfectamente verificables. Cabe citar: *MOS*, *Aureliano Buendía*, *Sherlock Morrow*, *Mickey*, *Lúcido Quelonio*, *Celipe*, *Er Morroco Cañí*, *El amargo Máximo Gorki*, *Arsenio*, *Está Helao F.*, *Gonzalo Vidal*, *Iñaqui de Errandona*, *Juan Parao*, *Julio A. Zapata*, *M. D.*, *Martín Fierro*, *Máximo Yunque*, *Micky*, *Mike*, *Morrocoy Sprinter*, *Morrocuca Descartes*, *Quelonio Morrocuca*, *Sherlock Morrocow*, *Sherlock*, *Vidal Rojas*, *Watson*, *Ziruma* y los ya mencionados *Rafael Valentín* y *Miotsi*, entre otros. (Véanse los libros anteriormente citados de Lubio CARDOZO y Juan PINTÓ, p. 45, y de

ingenioso relato titulado «La fuga», en el que el autor ensaya una fragmentación de la secuencia narrativa, propia de la renovación vanguardista que irrumpía en Venezuela¹⁶.

Junto a otros jóvenes como Carlos Eduardo Frías, Joaquín Gabaldón Márquez y Nelson Himiob, Otero Silva frecuentaba las reuniones literarias que se celebraban en la Tipografía Vargas donde se editaba *Elite*; reuniones que, en verdad, pueden interpretarse como foco incubador de la vanguardia venezolana. De esta época son también los trabajos que Otero Silva escribe para la revista estudiantil *La Universidad* (1927). En 1928 colabora además con el poema «Bronce», fechado en 1927 y dedicado al mito libertario de Bolívar, en el número unigénito de la revista *válvula* —con grafía minúscula como la portoriqueña *hostos* o la

Rafael Ramón CASTELLANOS, p. 320). En una ocasión Otero Silva declaraba que odiaba los seudónimos «cuando se usan para atacar con impunidad [...] para agredir a un político, un escritor, un artista o a un deportista y no se sabe quien se esconde tras la seudonimia». Y añadía que durante el período de gobierno de López Contreras «sí usé seudónimos», porque «mi nombre estaba prohibido». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Ramón Hernández, en *El Nacional*, Caracas, 12 de diciembre de 1982, p. A-6). Según una investigación dirigida por el crítico Efraín Subero, el primer poema que Otero Silva escribió para el número 1 de *Caricaturas* fue «Necrología» (1926), bajo el seudónimo de *Miotsi*. (Véase Efraín SUBERO, «Contribución a la bibliografía de Miguel Otero Silva», en *Cercanía de Miguel Otero Silva, op. cit.*, p. 101). Miliani, por su parte, declara que los textos que Otero Silva y Uslar Pietri escribían conjuntamente para esta revista eran firmados con el seudónimo común de *Bárbaro de Bulgaria*. (Véase Domingo MILIANI, introducción a *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri, Madrid, Eds. Cátedra, 1993, p. 69).

¹⁵ Miguel OTERO SILVA, «Crepúsculo», en *Elite*, 34 (8 de mayo de 1926).

¹⁶ Miguel OTERO SILVA, «La fuga», en *Elite*, 58 (23 de octubre de 1926). En una entrevista Otero Silva declaraba: «Casi todos mis compañeros de generación escribían cuentos. Yo también lo intenté y me di cuenta que en ese género no me movía con facilidad. Cuando escribía un cuento, me quedaba excesivamente corto. El único que yo publiqué es «La muerte de Honorio» que después transformé en novela. Es un fenómeno de vocación, de técnica». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Lorenzo Batallán, en *El Nacional*, Caracas, 3 de julio de 1970, p. B-4). Sin embargo, en realidad el escritor venezolano nos legó, por lo menos, «La fuga», «La muerte de Honorio» y «Del Zulia ha venido un niño». Conviene aclarar además que al referirnos a los cuentos de Miguel Otero Silva, estamos aludiendo estrictamente a textos que responden al modelo genérico tradicional de narrativa corta; si bien, por otra parte, reconocemos que muchos de sus escritos periodísticos (artículos, crónicas, entrevistas incluso) están articulados con valores de la literariedad.

ecuatoriana *élan*—, considerada el nacimiento oficial de la vanguardia en Venezuela¹⁷.

Sin duda es preciso detenernos aquí, frente al fenómeno de la vanguardia, al menos por dos razones: por ser un hecho que afecta directamente al autor, y porque el vanguardismo venezolano tiene también implicaciones sociales. Tradicionalmente la vanguardia venezolana se ha circunscrito al año 1928 y a la publicación de *válvula*¹⁸. No obstante, si consideramos la vanguardia venezolana como un proceso de renovación estética con diferentes etapas, estas manifestaciones de novedad ya están presentes en el primer decenio del XX. En este período resaltan acontecimientos como la revista *La Alborada*, integrada por jóvenes «deslumbrados» por el breve amanecer que media entre la ida de Cipriano Castro y el afianzamiento de Juan Vicente Gómez como nuevo dictador¹⁹; y el Círculo de Bellas Artes²⁰, en el que artistas plásticos²¹, músicos y

¹⁷ Miguel OTERO SILVA, «Bronce», en *válvula*, I, 1 (5 de enero de 1928). Esta composición puede consultarse también en la *Obra poética* del autor, *op. cit.*, p. 49. El Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos concibió en su momento la idea de publicar una edición facsimilar de la revista *válvula* para conmemorar el cincuentenario de su aparición. Sin embargo, lamentablemente, hasta el momento este hecho no se ha producido.

¹⁸ En un lúcido trabajo de hace ya algunos años Beatriz González rechaza como vanguardia auténtica —en el sentido marateguiano del término— esta fecha y este vocero. Pues la dictadura gomecista y el sistema económico-social imperante frenaron tanto la formación de verdaderos espíritus revolucionarios como la adquisición de un nuevo lenguaje artístico, por lo que la estudiosa concluye con las siguientes palabras: «El espíritu revolucionario durante la década del 20 al 30 está en gestación, y se consagra como vanguardia artística e ideológica probablemente en la década del 30 al 40, donde el nuevo lenguaje de la lírica [...] da cuenta de una nueva concepción del mundo». (Véase Beatriz GONZÁLEZ STEPHAM, «Aspectos para una categorización de la vanguardia lírica venezolana», en *Memorias del III Simposio de Docentes e Investigadores de la literatura venezolana*, tomo II, Mérida, Universidad de Los Andes, 1978, p. 323).

¹⁹ Véase el texto titulado «Nuestra intención» —Editorial-manifiesto sin firma aparecido en *La Alborada*, I, 1 (31 de enero de 1909)—, compilado en la antología *Alborada*, José Vicente ABREU, comp., Caracas, Editorial Fundarte, 1983, pp. 21-22. Del vocero *La Alborada* salieron sólo ocho números. El mismo año de su aparición el gobernador de Caracas convocó una reunión de prensa en su despacho, a la que asistieron dos de “los alborados” a quienes les advierte que «No hay que confundir la libertad con la licencia». (*Ibid.*, pp. 12-13).

²⁰ Esta institución aglutinaría a pintores de la talla de Manuel Cabré o al genial Armando Reverón, o a escritores como Rómulo Gallegos, Leoncio Martínez o Fernando Paz Castillo. Instalado en un primer momento en el Teatro Calcaño, el Círculo termina, tras muchas

escritores difundían las nuevas ideas estéticas que arraigaban en Europa²² y se hacían partícipes del principio vanguardista del arte como concepto único²³. Con posterioridad habría que mencionar la llamada “generación del 18”, que inaugura «una comprensión más razonada del paisaje» sin excluir el tema social²⁴; la creación del grupo *Seremos* de Maracaibo²⁵; la fundación de ciertas revistas, como las citadas *Elite*²⁶ y *La Universidad*, órgano de la recién constituida Federación de

vicisitudes, en un local llamado «El cajón de los monos»; tuvo, hasta que desaparece en 1920, una gran influencia en la vida cultural de Venezuela.

²¹ Sobre las aportaciones del Círculo a la pintura venezolana puede consultarse Luis Alfredo LÓPEZ MÉNDEZ, *El Círculo de Bellas Artes*, Caracas, Editora El Nacional, 1976, con prólogo de Miguel OTERO SILVA, pp. 1-11. En el apéndice del citado libro (pp. 125-130), puede verse una relación de obras de artistas del Círculo pertenecientes al patrimonio personal de Otero Silva que fueron donadas a las colecciones de la Galería de Arte Nacional y al Museo Regional de Barcelona, respectivamente.

²² Véase Fernando PAZ CASTILLO, *Entre pintores y escritores*, Caracas, Editorial Arte, 1970.

²³ En un artículo aparecido en *La Alborada*, en el que se criticaba a los jóvenes literatos venezolanos de entonces, que se habían dedicado a «hacer versos e imitar todo lo imitable», se aclara lo siguiente: «Han hecho literatura, mera literatura, han olvidado *lo que las letras tienen de las otras artes*, han olvidado la perfección que les dan las relaciones íntimas que llevan con ellas». (Véase *J. P.* —seudónimo de Julio Planchart—, «Las letras patrias» —publicado en *La Alborada*, I, 2, p. XXIV—, compilado en la antología *Alborada, op. cit.*, p. 33). [La cursiva es nuestra]. Años más tarde, los artistas de *válvula* tomarán en su manifiesto posiciones al respecto de este propósito de unir todas las artes en una: «El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, *literarios, pictóricos o musicales*, el único, repetimos, es el de la sugerencia». (Véase el manifiesto «Somos», en *válvula*, I, 1 [enero de 1928]; este texto puede consultarse también en *Diez manifiestos literarios venezolanos*, Juan Carlos SANTAELLA, comp., Caracas, La Casa de Bello, 1986, p. 25; y en *Manifiestos literarios venezolanos*, Juan Carlos SANTAELLA, comp., Caracas, Monte Ávila Editores, 1982, pp. 35-36). [La cursiva es nuestra].

²⁴ Rafael Ramón CASTELLANOS, *La generación del 18 en la poesía venezolana*, Caracas, Eds. del Cuatricentenario, 1966, p. 13. Sobre este grupo también puede verse Mario Torrealba Lossi, *Los poetas venezolanos de 1918*, Caracas, Impresiones Gutenberg, 1955.

²⁵ Sobre las actividades del grupo véase la nota aparecida en *Elite*, III, 99 (6 de agosto de 1927). Para la vinculación de *Seremos* con el movimiento antidictatorial de 1928 en la región del Zulia puede consultarse Hemmy CROES, *El movimiento obrero venezolano*, Caracas, Eds. Movimiento Obrero, 1973, p. 59.

²⁶ Nuestra investigación hemerográfica nos lleva a destacar múltiples textos narrativos cortos aparecidos en este vocero en los que ya se aprecian elementos de la nueva estética: Arturo USLAR PIETRI, «La ampolla», en *Elite*, III, 108 (8 de octubre de 1927); Carlos Eduardo FRÍAS, «Cómplice», en *Elite*, III, 64, (4 de diciembre de 1926), y del mismo autor «Don Rubicundo», en *Elite*, II, 66 (18 de diciembre de 1926) y «Canícula», en *Elite*, II, 63 (27 de noviembre de 1926). Este

Estudiantes²⁷, *Oriflama*, vocero del Centro Estudiantil del Colegio Federal de Varones de Ciudad Bolívar²⁸, y otras que, anteriores, también se hacían eco de la nueva estética, como *Cultura Venezolana (1918-1932)*²⁹ y, finalmente, publicaciones atípicas como *Áspero* (1924), de Antonio Arráiz, *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, y *Barrabás y otros relatos* (1928), de Arturo Uslar Pietri, o los poemas de Pío Tamayo³⁰, directamente conectados con la nueva búsqueda estética³¹.

último relato, pieza clave de la cuentística venezolana del siglo XX, será publicado años más tarde en una antología homónima. (Véase Carlos Eduardo FRÍAS, *Canícula*, Caracas, Editorial Elite, 1930, pp. 11-17).

²⁷ Joaquín Gabaldón Márquez ha comentado de esta revista estudiantil que en ella «aparecen ya las primeras notaciones de la intención literaria en trance de transformación». (Véase Joaquín GABALDÓN MÁRQUEZ, en *Memoria y cuento de la generación del 28*, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1978, cap. Ambiente y antecedentes literarios, p. 62).

²⁸ Esta revista de provincia publicó numerosas traducciones y trató temas de espiritismo y otros de posiciones anticlericales y antiimperialistas, novedosos para la época. Pero, en definitiva, la importancia de *Oriflama* radica «no sólo en la magnitud, calidad y constancia del esfuerzo cumplido por un grupo de adolescentes [...] sino como testimonio de la solidaria inquietud que, a veinte años del gomecismo, poseía la juventud venezolana». (Véase Manuel Alfredo RODRÍGUEZ, «*Oriflama* y el espíritu del 28», en *El Nacional*, Caracas, 1 de julio de 1979, p. A-5).

²⁹ En relación al papel que cumplió esta revista dentro de las nuevas propuestas estéticas puede verse, por ejemplo, la antología de «Poetas venezolanos de vanguardia», publicada en *Cultura Venezolana*, X, 81 (mayo-junio de 1927), pp. 173-190.

³⁰ Antes de salir al exilio Pío Tamayo (1898-1935) había realizado una prolija actividad literaria en su pueblo natal (El Tocuyo, Estado Lara). En su periplo por el Caribe y Centroamérica mantiene un intenso contacto con grupos venezolanos antigomecistas y da a luz los primeros versos. Tras una amnistía del general Gómez regresa a la patria en 1926 y se incorpora a las tertulias y los círculos literarios nacionales. (Véase Raúl AGUDO FREITES, *Pío Tamayo y la vanguardia*, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1969, pp. 103-203). Para más datos sobre la escasa biografía de Tamayo puede consultarse la entrevista que Isabel de DÍEZ SÁNCHEZ (con un interantísimo material gráfico) realiza a los familiares del poeta en su pueblo natal, publicada en *Bohemia*, 777 (13-19 de febrero de 1978), pp. 44-50.

³¹ Tras una lectura de la serie de poemas «Amaneceres», de Tamayo, el propio Miguel Otero Silva ha manifestado lo siguiente: «ricos en metáforas y en alusiones maquinistas, despojados de adjetivos y ornamentos, animados por una música sorda, urdidos en una métrica arbitraria, digamos ultraístas». (Véase Miguel OTERO SILVA, «Nada envejece tanto como el arrepentimiento», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 11). Este texto corresponde al «Discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua», pronunciado por Otero Silva en Caracas

La formación universitaria de Miguel Otero Silva queda momentáneamente truncada por el movimiento antigomecista de 1928 en el que desembocan las «inocentes» actividades de la Semana del Estudiante (del 6 al 12 de febrero), que sin embargo fueron seriamente castigadas. Durante estos festejos los jóvenes universitarios, alentados por un sentimiento patriótico y el espíritu del movimiento argentino de Reforma Universitaria, profirieron los primeros gritos contra la dictadura de Gómez. La represión no se hizo esperar y un grupo de jóvenes, que la historia denominará “generación del 28” y entre los que se encontraba Otero Silva, es enviado por algunos días a los calabozos del Castillo Libertador de Puerto Cabello. La chispa de la libertad ya estaba prendida, por lo que a lo largo de todo el año 1928 se van sucediendo acciones subversivas y contrarias al despotismo gomecista. Así, por ejemplo, un grupo de universitarios y obreros contactan con ciertos oficiales de la guarnición caraqueña y traman el asalto al Cuartel San Carlos, previsto para el 7 de abril y en el que también participa Otero Silva. Tras este fracasado levantamiento cívico-militar el novelista pasa a la clandestinidad y luego a un destierro que lo lleva a Trinidad y Curaçao. Antes de abandonar Venezuela, Otero Silva colabora aún en el periódico clandestino *El Imparcial* (1928)³², fundado por el poeta Andrés Eloy Blanco.

La insurgencia juvenil y popular que se desata en Venezuela en 1928 hay que vincularla a los nuevos aires de vanguardia que ya habían comenzado a respirarse en algunos sectores nacionales. Pero, además, esta renovación literaria e ideológica que se origina en la década del veinte en Venezuela responde a la inquietud de los nuevos sectores sociales, surgidos con la implantación del nuevo

el 6 de marzo de 1972 y publicado como folleto (conjuntamente con la «Contestación» del académico Fernando Paz Castillo), Caracas, Imprenta El Cojo, 1972, p. 7.

³² Jesús Sanoja Hernández declara que «lamentablemente» cuando realizaba una investigación sobre la prensa clandestina durante el gomecismo, Otero Silva estaba en Europa y no pudo determinar qué colaboraciones de *El Imparcial* fueron escritas por el novelista y cuáles por Andrés Eloy Blanco. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, prólogo a *La prensa clandestina y otros documentos durante la dictadura gomecista*, Ramón J. Velásquez, comp., integrado en la colección *El pensamiento político venezolano del siglo XX*, tomo XI, Caracas, Congreso de la República, Eds. Conmemorativas del Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar, 1975).

modelo económico petrolero que Juan Vicente Gómez va afianzando desde el poder.

Ya en Curaçao, Otero Silva se incorpora (junto a Rómulo Betancourt) al Partido Revolucionario Venezolano (PRV), fundado en México y liderado por Salvador de la Plaza y Gustavo Machado. En esta época Otero Silva y Betancourt conciben el folleto político *En las huellas de la pezuña* (Santo Domingo, 1929), tales eran las «garras de la bestia» que gobernaba Venezuela. En este texto (el propio Otero Silva reconoce que «no era bueno») se narran los acontecimientos de la Semana del Estudiante y el asalto al Cuartel San Carlos. Sin embargo, según Jesús Sanoja Hernández, la colaboración de Otero Silva en este documento se limita a la parte referida a la Semana del Estudiante y a la nota 33, sobre la toma del Cuartel San Carlos³³.

Pronto Rómulo Betancourt rompe con el PRV y se marcha a Santo Domingo para participar en la expedición insurreccional del vapor Falke, que pretendía irrumpir en Venezuela por la ciudad de Cumaná y en la que, por motivos ajenos a su voluntad, no llega a participar. Otero Silva, por su parte, permanece en Curaçao para incorporarse al plan de Gustavo Machado y Rafael Simón Urbina, quienes gestaban una invasión a Venezuela por las costas de Falcón el 9 de junio de 1929, que será reprimida por el ejército. Inmediatamente después de fracasada esta iniciativa, y mientras permanece clandestino antes de salir a un nuevo exilio, Otero Silva abraza la idea de hacer una novela sobre la gesta libertaria estudiantil (en la que fue actor de primer orden), y comienza a redactar las páginas de *Fiebre*.

Otero Silva sale de nuevo al extranjero y mantiene la fe en una próxima incursión que nunca llegó a darse. Junto a otros estudiantes (Quintana Silva, Guillermo Prince Lara, José Tomás Jiménez Arráiz, Isaac Pardo, Gómez Malaret y Chucho Lavié) viaja a Francia, pero muy pronto abandona este país acosado por el

³³ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, prólogo a *Del garibaldismo estudiantil a la izquierda criolla*, de Arturo Sosa y Eloi Lengrand, Caracas, Eds. Centauro, 1981, p. VIII. El documento *En las huellas de la pezuña* puede consultarse en el apéndice de este libro antológico, pp. 303-454. En adelante, cuando hagamos referencia a este texto conjunto, de Miguel Otero Silva y de Rómulo Betancourt, anotaremos sólo el nombre de uno u otro para referirnos a su autoría correspondiente en el mencionado folleto.

irrefrenable nacionalismo francés. Inmediatamente el destino empuja a estos jóvenes venezolanos hacia Barcelona, donde permanecen un año. Otero Silva colabora en *Heraldo Obrero* —del que llegará a ser jefe de radacción—; lee a Ausias March y la poesía mística de Ramón Llull; y trabaja, además, en los borradores de la ya iniciada novela *Fiebre*, a la vez que escribe el prólogo para *El asalto a Curaçao* (1932), de Gustavo Machado³⁴. En este texto, trascendental para entender la evolución del pensamiento político del autor, Otero Silva critica la figura de los caudillos y ejerce la autocrítica por su participación en ese hecho de armas guiado por ímpetu garibaldino.

Todos «los vainas» —así llamaban a aquel grupo de venezolanos instalados en el barrio barcelonés de San Gervasio— se inscribieron en la universidad con la excepción de Miguel Otero Silva, quien va orientando su posición política y familiarizándose con textos de ideología revolucionaria:

Preferí ponerme en contacto con los sindicatos obreros y las asociaciones marxistas, anochecer discutiendo con los anarquistas bajo las arcadas de la Plaza Real, que ellos llamaban Plaza Roja, amanecer teorizando sobre política en los bares del Paralelo, incluso llegué a hablar en un mitin donde el orador principal era Dolores Ibárruri³⁵.

Tal «impertinencia» le valió la deportación de España y el joven escritor tiene que pisar de nuevo suelo francés. Viaja a Bélgica y regresa a España. De esta etapa el propio Otero Silva ha explicado que «entre mi ingreso a Cataluña por Perpignan y mi salida por el mismo sitio había transcurrido por lo menos un año, pero esos doce meses dejaron una huella imborrable en mi biografía»³⁶. Desde el país galo escribe una carta de gran trascendencia histórica a Rómulo Betancourt, en la que se enfrenta al Plan de Barranquilla (1931), calificándolo de «pobrísimo» y

³⁴ Miguel OTERO SILVA, prólogo a *El asalto a Curaçao*, de Gustavo Machado, compilado en el volumen *El comienzo del debate socialista*, de la colección *El pensamiento político venezolano del siglo XX*, tomo XIII, Caracas, Congreso de la República, Eds. Conmemorativas del Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar, 1983, pp. 45-61.

³⁵ Miguel OTERO SILVA, «Sobre Cataluña y los catalanes» —conferencia dictada en el Centro Catalán de Caracas, el 14 de febrero de 1972—, compilada en *Prosa completa, op. cit.*, p. 86.

³⁶ *Ibid.*

«timorato»³⁷. En torno a esta declaración programática, inspirada en el pensamiento político-económico del peruano Víctor Raúl Haya de la Torre y formulada por un grupo de exiliados venezolanos comandados por el joven Betancourt, se aglutinaría el Grupo ARDI (Asociación Revolucionaria de Izquierda), uno de los primeros intentos de organización partidista en la Venezuela del siglo XX. Por otra parte, los encuentros de Otero Silva con Gustavo Machado durante el exilio parisino orientan al escritor hacia el pensamiento marxista³⁸, ideario que se consolida entre 1929 y los primeros años de la década del treinta.

En 1930 Miguel Otero Silva continúa su destierro por Trinidad, a la vez que afianza sus vínculos con el periodismo —colabora en *The Trinidad Guardian*— y la literatura. Mientras sigue avanzando en el proceso de escritura de *Fiebre*, publica una edición mimeografiada con el título de *12 poemas rojos* (1933), color que sugiere el giro que estaba adoptando la formación ideológica del autor venezolano³⁹.

³⁷ Esta carta puede consultarse en el *Libro Rojo*, de los Servicios Secretos de Inteligencia de los Estados Unidos de Venezuela, Caracas, Eds. Centauro, 1985, pp. 280-281; asimismo el Plan de Barranquilla está incluido en este mismo texto, pp. 288-295.

³⁸ Interesantes anécdotas de estas reuniones de Miguel Otero Silva con Gustavo Machado —su futuro amigo e ideólogo político— pueden verse en el testimonio que Roberto HERNÁNDEZ refiere en la entrevista realizada por el periodista Jesús Zambrano. Este texto inédito de 12 páginas, fechado en Caracas el 22 de septiembre de 1987, nos fue gentilmente cedido por el autor para su consulta.

³⁹ De toda la extensa bibliografía directa e indirecta de Otero Silva que consultamos, hemos encontrado escasas referencias a este texto primigenio del literato venezolano. Su amigo Jesús Sanoja Hernández anota que *12 poemas rojos* fue la «revelación primera» del autor y que, con esta entrega, Otero Silva irrumpe en la modalidad de la poesía social y política, que se convertirá más tarde en una de las dos vertientes en que se divide el fructífero quehacer poético del “grupo del 28”. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Escritor versátil, periodista de rango, reconstructor memorístico...», en *Bohemia*, 1158 [2-8 de septiembre de 1985]). Por otra parte, el propio Otero Silva reconoce que la antología *12 poemas rojos* está compuesta de “poemas-cartel”. (Véase Miguel OTERO SILVA, «Dos generaciones», entrevista grabada realizada por Napoleón Bravo que nos fue gentilmente cedida por el Archivo de la Palabra del Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional de Venezuela). Efraín SUBERO no incluye *12 poemas rojos* en la bibliografía directa que realizó para el volumen *Cercanía de Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Arte, 1978; en cambio, sí la reseña en el repertorio que elaboró con posterioridad para el libro *Casas muertas-Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 371.

Prosiguen, sin embargo, los avatares políticos que afectan al novelista. Cuando Juan Vicente Gómez muere el 17 de diciembre de 1935, asume la presidencia el general Eleazar López Contreras, quien inaugura un período de gobierno con cierta apertura, pero cuya represión es inminente. Esa tregua inicial permitió la irrupción de un poderoso movimiento popular que fue tolerado por el propio presidente con el objetivo de minar al otro sector del gomecismo, convertido ya en oposición. Los exiliados llegan a Venezuela con nuevas ideas políticas y sociales asimiladas en otros países, y se empeñan, a través de diversos pronunciamientos y acciones, en eliminar los procederes dictatoriales que, muerto Gómez, permanecían en la sociedad venezolana. De esta manera surgen los nuevos partidos en 1936: el Partido Republicano Progresista (PRP), el Movimiento de Organización Venezolana (ORVE), la Unión Nacional Republicana (UNR) y otros. El mismo Otero Silva reconoce que cuando regresa a Venezuela en 1936 tras la muerte del déspota «ya no era un guerrillero puchista, sino un individuo con ciertos conocimientos de ciencias políticas»⁴⁰. Y así, a su vuelta, el novelista se incorpora a las organizaciones políticas recién nacidas; propugna la unidad popular a través del PRP, al que alienta desde la jefatura de redacción del diario *El Popular* (1936-1937), y publica en el periódico *Ahora* (1936-1945) una columna en verso denominada «Sinfonías tontas», con el seudónimo de *Mickey*, algunas de cuyas notas serán recopiladas en un volumen homónimo que verá la luz en 1962.

Si la constitución de 1931 restringía la libertad de conciencia, la de 1936 consideraba «traidores de la Patria» a quienes «proclamen, propaguen o practiquen» las doctrinas comunistas y anarquistas. En mayo y junio de ese año se desatan manifestaciones callejeras y una huelga general respectivamente; y en diciembre acontece la famosa huelga nacional de los obreros del petróleo, apoyada por múltiples sectores de la sociedad venezolana, a la vez que de todo el país llegan recursos para mantener a los huelguistas. La Asociación Nacional de Empleados (ANDE) crea una Junta Profamilia de los Obreros Petroleros, que se reúne en el Zulia con las mujeres de la región para tratar el asunto del traslado y

⁴⁰ Miguel OTERO SILVA, entrevista grabada realizada por Elio Gómez Grillo el 14 de mayo de 1974 para el programa radial «El Museo de la Palabra», del Departamento Audiovisual de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.

acogida de niños en hogares de la capital mientras durara el conflicto. De ahí le surge a Miguel Otero Silva la idea del cuento «Del Zulia ha venido un niño», que será publicado en el periódico *El Popular* de Caracas el 30 de enero de 1937⁴¹. Asimismo, durante los días del conflicto la palabra oteriana también se hizo notar, pues poemas como «Las manos del viejo Martín» o «Las manos del Rompehuelgas» alcanzaron mucho éxito popular y se repetían de boca en boca⁴². A los treinta y siete días de iniciada la huelga, el gobierno publica un decreto en el que ordena el fin de dicha huelga y la inmediata incorporación de los obreros al trabajo. Seguidamente se desencadena la represión y se disuelven los partidos políticos. Además, se elabora una lista de cuarenta y ocho venezolanos, entre los cuales se encuentra por supuesto Miguel Otero Silva, cuya presunta vinculación al ideario comunista y participación en actividades ilegales y presumiblemente antivenezolanas se hacía constar en el mencionado *Libro Rojo*⁴³. Las compañías petroleras arremeten contra los logros conquistados por los obreros tras la muerte de Gómez, y también son anuladas la Ley del Trabajo y la Ley de Hidrocarburos. De igual modo, una resolución del gobernador de Caracas clausura el semanario *Fantoches* y su director (Leoncio Martínez) es reducido a prisión. El movimiento popular que surge tras la muerte del «sátrapa», cansado ya de una larga situación sin propuestas viables, respondió con pasividad ante las medidas coercitivas de López Contreras. Entre tanto Otero Silva permanece en la clandestinidad antes de salir al extranjero, y colabora en el periódico universitario *La voz del estudiante* (1937), en el que publica trabajos, humorísticos y satíricos, firmados con el seudónimo de *Julio A. Zapata*, que toma de Julio Antonio Mella y de Emiliano Zapata, a quienes admiraba profundamente.

⁴¹ Este texto fue hallado por Nelson Osorio en la biblioteca del historiador venezolano Arturo Cardozo, y ha sido reproducido por primera vez desde su publicación en *El Popular* en el libro *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*, Judit Gerendas, comp., *op. cit.*, pp. 153-158. Véase además en el mismo volumen compilatorio el trabajo de Nelson OSORIO, «Para rescatar un cuento de Miguel Otero Silva», pp. 145-152.

⁴² Ambas composiciones aparecen recogidas en la antología de Miguel OTERO SILVA, *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, México, Editorial México Nuevo, 1937, pp. 15-17 y 41-42, respectivamente.

⁴³ Para las referencias relativas a Miguel Otero Silva véase *Libro Rojo*, *op. cit.*, pp. 16, 25, 57.

El decreto del año 1937 condena a Otero Silva a otro exilio que lo conducirá a México, Estados Unidos, Panamá, Cuba y Colombia, países en los que estuvo ligado a la lucha revolucionaria y al periodismo. Así colabora en *Mundo Obrero* (órgano de los trabajadores españoles en la emigración), *Hoy* (vocero de los comunistas cubanos), *El Tiempo*, de Bogotá, y *El Nacional*, de México. Todavía en 1937 publica en México la antología poética *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, donde el autor elogia al proletariado en varias composiciones, y afirma una esencia telúrica y popular, en otras⁴⁴; y dos años más tarde aparece por fin en Caracas su primera novela *Fiebre*.

Otero Silva regresa a Venezuela en 1941, en vísperas de las elecciones que darían como ganador al general Isaías Medina Angarita. En contra del rechazo apriorístico de algunos sectores sociales y diversas personalidades (incluido el propio novelista), la victoria de Medina Angarita supuso para Venezuela una transformación del panorama nacional y la ascensión de una de las gestiones quizás más sensatas, rigurosas y democráticas de toda la historia del país. Resurge entonces el movimiento de masas truncado por el “lopecismo”, y se legalizan los partidos de izquierda, situación que se vio favorecida por las nuevas posiciones internacionales contra el fascismo europeo.

En la década del cuarenta Otero Silva abandona la militancia en el Partido Comunista, si bien se mantendrá siempre vinculado a posiciones progresistas; y, mientras, se dedica al periodismo, oficio en el que había adquirido experiencia durante el exilio. Funda entonces, junto con otros escritores y periodistas, el semanario humorístico *El Morrocoy Azul* (1941-1956)⁴⁵, del cual se separa en 1946, y cuyas colaboraciones firma con diversos seudónimos de acuerdo con el género periodístico que aborda, entre ellos *Morrocuca Descartes*, *Sherlock*

⁴⁴ Ya nos habíamos acercado a la primera publicación del escritor en nuestro trabajo «*Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, de Miguel Otero Silva o la búsqueda de la venezolanidad», presentado en el X Simposio Internacional de Literatura: Encuentro de dos Mundos, celebrado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago de Chile, los días 3 al 8 de agosto de 1992, cuyas Actas están actualmente en prensa.

⁴⁵ Heredero de la revista venezolana *Caricaturas*, el origen de *El Morrocoy Azul* también deriva de dos semanarios humorísticos, *El Be Negro* y *Le Canard Enchainé*, que Miguel Otero Silva había conocido durante su exilio en Cataluña y París respectivamente.

Morrow, *Morrocoy Sprinter*, *Lúcido Quelonio* o *Mickey*⁴⁶. En la década del cuarenta funda también el semanario político *Aquí está!...* (1942-1945) y el diario *El Nacional* (1943), en compañía de su padre y del poeta Antonio Arráiz, que acogerá solidariamente entre sus firmas a diversos republicanos españoles y otros exiliados⁴⁷. A la vez, este último rotativo representará en los años siguientes la confluencia de opiniones y el vehículo de un oficio instalado dentro de una ética informativa.

En 1945 es invitado por los gobiernos francés e inglés a visitar sus respectivos países en apoyo a la causa aliada, convirtiéndose Otero Silva en el primer periodista latinoamericano que llega a París al día siguiente de concluida la segunda guerra mundial. Fruto de esta estancia europea son una serie de reportajes y entrevistas (a André Malraux, François Mauriac, León Blum, Louis Aragon, Pablo Picasso), reproducidas luego en toda la prensa internacional⁴⁸. De esta década son también los duros ataques de Otero Silva al franquismo y al fascismo; su polémico trabajo «La chusma de Jorge Eliécer Gaitán», en el que vaticinaba ya los años de violencia que sucederían al “bogotazo”⁴⁹, y diversos textos humorísticos donde hace agudas reflexiones sobre el nuevo modelo de sociedad (el divorcio, el voto femenino, etc.) que se imponía tímidamente. La

⁴⁶ Véase José Ramón MEDINA, «Miguel Otero Silva, o el perfil de un humorista venezolano», prólogo a *Sinfonías tontas*, de Miguel OTERO SILVA, Caracas, Eds. Casa del Escritor, 1962, pp. 5-28.

⁴⁷ Son numerosísimos los nombres que a lo largo de la historia de *El Nacional* han colaborado en sus páginas, desde el catalán José Moradell, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Rafael Alberti hasta Isabel Allende. Sin duda, el hecho de ser dueño de un periódico de la trascendencia de *El Nacional* también le valió a Miguel Otero Silva la aparición de una pléyade de detractores, como el argentino Mario Szichman, cuyos juicios críticos tergiversan el verdadero significado de la obra literaria y humana del novelista. (Véase Mario SZICHMAN, *Miguel Otero Silva. Mitología de una generación frustrada*, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1975). Ello sin olvidar el boicot publicitario de las multinacionales que obligan a Otero Silva a abandonar el noticiero en 1962. (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Elizabeth Baralt, en *Productos*, 12 [3 de septiembre de 1984], pp. 26-28).

⁴⁸ El propio Otero Silva considera que éstos son sus mejores trabajos en el campo del periodismo. (Véase OTERO SILVA, entrevista citada realizada por Omar Pérez, en *El Nacional*, 5 de agosto de 1968, p. C-5).

⁴⁹ Miguel OTERO SILVA, «La chusma de Jorge Eliécer Gaitán» —publicado en Caracas, 5 de mayo de 1948—, compilado en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 207-220.

pasión por el medio impreso conduce a Otero Silva a iniciar sus estudios de periodismo en la Universidad Central de Venezuela: obtiene así su único título universitario⁵⁰.

El 18 de octubre de 1945 acontece un anunciado golpe militar en connivencia con Acción Democrática —ciertos sectores nacionales hablan de “la revolución del 18 de octubre”— que derroca a Medina Angarita e instaura una Junta Revolucionaria de gobierno presidida por Rómulo Betancourt, quien se convierte a partir de entonces en personaje clave de la historia política de Venezuela. Las elecciones democráticas del año 1948 dan como ganador al novelista Rómulo Gallegos, pero unos meses más tarde una Junta Militar toma el poder. Tras el asesinato de Carlos Delgado Chalbaud y una “farsa electoral”, queda entronizado en 1952 el coronel Marcos Pérez Jiménez, quien conducirá al país a una atroz dictadura enmarcada en un falso desarrollo económico. La tiranía “perezjimenista” se afianza, además, en una policía política (la SN, Seguridad Nacional), campos de concentración y trabajos forzados y toda clase de torturas, que serían ficcionalizadas por Otero Silva en 1963 en su novela *La muerte de Honorio*⁵¹.

En estos años de represión militar perezjimenista y tras quince años dedicado al ejercicio del periodismo —del que no ha podido desvincular lo literario—, Otero Silva vuelve a la literatura con la publicación, a cargo de la Editorial Losada argentina, del texto *Casas muertas* (1955), que será galardonado con el Premio Nacional de Novela «Aristides Rojas» (1955) y el Premio Nacional de Literatura (1955-1956). Nótese que ese texto novelesco de Otero Silva, continuado en una suerte de saga en *Oficina nº 1* (1961), recoge una visión del cambio económico que experimenta Venezuela, transformándola de un país de

⁵⁰ Pertenece Otero Silva a la primera promoción de periodistas que se graduó en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela (1949). Para el acto de investidura académica el literato fue designado orador de orden, cuyo texto del discurso fue decomisado por el régimen. (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Omar Pérez anteriormente citada).

⁵¹ Las referencias de los datos históricos que Miguel OTERO SILVA utilizó para elaborar esta novela pueden verse en su entrevista «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 46.

economía tradicional, mercantil y precapitalista —heredada de la dominación colonial española— en productor de petróleo.

Luego, en 1957, Miguel Otero Silva publica *Elegía coral a Andrés Eloy Blanco*, en homenaje a su gran amigo, cuyos restos iban a ser trasladados al Pateón Nacional. Ese mismo año entabla una viva polémica a través de las páginas de *El Nacional* con el pintor Alejandro Otero Rodríguez en relación a los premios de pintura y escultura del XVIII Salón Anual de Arte Venezolano, y que será recogida en el libro *Polémica sobre arte abstracto*.

Durante la década autoritaria del cincuenta, el periódico *El Nacional* sufre múltiples amenazas y presiones, y tiene que afrontar la censura que el régimen tenía impuesta a todas las áreas del saber y pensamiento. Además, en las mismas dependencias del diario se celebraban reuniones confabuladoras que abrieron camino a la insurrección popular del 21 de enero de 1958 que concluye con la huida del dictador. De hecho, según palabras del propio Otero Silva: «Cuando cayó Pérez Jiménez *El Nacional* estaba clausurado y yo preso. Entonces, la multitud que asaltó la Seguridad Nacional me soltó»⁵². El novelista publica al respecto un lúcido artículo titulado «Después del 23 de enero», en el que exalta el papel que jugó la unidad nacional en la caída de la tiranía⁵³.

Naturalmente el país recibe ilusionado las nuevas libertades en 1959 y la presidencia que asume Rómulo Betancourt, elegido en los comicios. En diciembre Miguel Otero Silva es nombrado Senador por el Estado Aragua, y meses más tarde presenta el proyecto de creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), que será aprobado en el Congreso en 1960. Pero a la recién instaurada democracia le sigue una cruenta represión, hasta el punto de que el período “betancourista” (1959-1964) constituye el momento culminante del autoritarismo democrático en Venezuela. Una vez más, Otero Silva recreará la historia de Venezuela, *literaturizando* las vidas de tres jóvenes que protagonizarán su novela *Cuando quiero llorar no lloro* (1970). Durante los primeros años de la

⁵² Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Corina Yepes, en *Antorcha*, El Tigre, 29 de agosto de 1985.

⁵³ Miguel OTERO SILVA, «Después del 23 de enero», en *El cercado ajeno*, Caracas, Editorial Arte, 1971, pp. 131-139.

llamada “década violenta”, diferentes fuerzas populares, sindicales y estudiantiles, integradas ya en el modelo democrático, optan por la lucha armada, razón por la que el nuevo gendarme crea un cuerpo de policía política y los campamentos antiguerrilleros llamados TO (teatros de operaciones)⁵⁴.

La solidaria posición que Otero Silva mantenía con Cuba y su postura progresista y de izquierda determinan que las empresas multinacionales (*General Electric, Sears, General Motors, Firestone, Socony, Creole y Westinghouse*, entre otras) tejan contra *El Nacional* un boicot publicitario, que obliga al escritor —junto con algunos periodistas como Óscar Guaramato— a abandonar el periódico en 1962⁵⁵. Este alejamiento del periodismo explicaría en cierta medida la prolífica producción literaria del autor durante esos años, así como su intensa participación en otras actividades intelectuales.

Hay otro rasgo de generosidad en la vida del novelista venezolano que tal vez merece tenerse en cuenta. En 1965 Miguel Otero Silva dona un centenar de obras de su patrimonio personal al Museo de Bellas Artes de Caracas y al Museo de la Tradición de Barcelona —hoy Museo Anzoátegui—. La muestra insiste en los artistas de la década del cuarenta, si bien está representada la plástica venezolana desde el siglo XIX⁵⁶.

⁵⁴ El movimiento de masas que se desata el 23 de enero de 1958 y que provoca la huida de Pérez Jiménez asfixia también el aparato policial que se había gestado durante la dictadura. Así, la recién nacida democracia venezolana instaura la Digepol (Dirección General de Policía) y procede a una reconstrucción del ejército y del SIFA (Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas). Altos cargos de estos cuerpos serán sometidos a severos entrenamientos en Panamá con la misión de combatir la guerrilla venezolana. Con este mismo fin surgen entonces los TO (TO3 en El Tocuyo, TO4 en Cocollar, TO5 en Yumare, etc.). (Véase Domingo Alberto RANGEL, entrevista realizada por Agustín Blanco Muñoz, en *La izquierda revolucionaria insurge*, Agustín Blanco Muñoz, comp., Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1981, pp. 36-37). Interesante testimonio de esta modalidad represiva quedó documentado en el libro *TO5 Yumare*, Informe de la Comisión Permanente de Política Interior de la Cámara del Senado del Congreso de la República de Venezuela sobre la experiencia de los detenidos en el Teatro de Operaciones Cinco (TO-5) Yumare, Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970.

⁵⁵ Esta abdicación fue muy criticada y levantó arduas polémicas entre los intelectuales de izquierda, acusaciones que pueden verse en el texto «Salvar *El Nacional*», suscrito por C.C., en *Crítica Contemporánea*, 5 (1962), pp. 25-26.

⁵⁶ La familia de Otero Silva es pionera en las donaciones de arte en un país cuya legislación no contempla incentivos fiscales por ello. En este sentido, en 1957 el padre del novelista, Henrique

Mientras Venezuela se recupera gracias a las exportaciones petroleras, en el plano político se desata una enérgica campaña internacional a favor de la libertad de los dirigentes políticos encarcelados. A la vez, la guerrilla venezolana asiste al acercamiento de Moscú, que reconoce al movimiento armado y envía dos periodistas soviéticos de visita a Caracas. Invitado por la Unión de Escritores Soviéticos, Otero Silva realiza en 1965 un viaje a la Unión Soviética. En un extenso trabajo posterior aborda una crítica al sistema socialista:

Me sacudió de manera contraria, es decir, amargamente, la actitud mantenida desde la muerte de Lenin a esta fecha por el gobierno soviético con respecto al arte moderno, *actitud reaccionaria (no hay otra palabra sino reaccionaria)* que según parece Stalin impuso y que [...] no ha sido modificada aún sino ligeramente⁵⁷.

Esta idea de que la dirección soviética negaba el surgimiento de un “arte nuevo” para una sociedad nueva —desarrollada más tarde por Otero Silva en un trabajo sobre Maiakovski⁵⁸— parece responder a la *mea culpa* del novelista por haber escrito en los años cuarenta una clamorosa apología de Stalin⁵⁹.

Otero Vizcarrondo, había legado al Museo de Bellas Artes de Caracas una colección de cerámica china, que actualmente se exhibe como muestra permanente en dicha institución. El registro gráfico de las obras donadas por Miguel Otero Silva puede consultarse en el libro de Susana BENKO, *Catálogo de la Colección Donación Miguel Otero Silva*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1993. (Véase también la nota de Hugo COLMENARES, «Los caraqueños disfrutan regalo artístico de MOS», en *El Nacional*, Caracas, 19 de julio de 1993, p. 14).

⁵⁷ Miguel OTERO SILVA, «Un escritor venezolano en la Unión Soviética» —conferencia dictada en la Asociación de Escritores de Venezuela en septiembre de 1965—, compilada en *Prosa completa, op. cit.*, p. 69.

⁵⁸ Miguel OTERO SILVA, «Maiakovski y el futuro de la poesía» —conferencia dictada en la Casa de la Amistad Venezolano-Soviética el 27 de abril de 1973—, compilada en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 155-183.

⁵⁹ El texto que Miguel OTERO SILVA publicó con el título de «Stalin» en la revista *Venezuela y la URSS*, I, 1 (7 de noviembre de 1948), pp. 37-50, responde al sectarismo de la época y, de hecho, este culto al personaje soviético se repite en obras de otros artistas: murales de Diego Rivera, un poema de Neruda, numerosos dibujos y pinturas de Frida Kahlo. Para mayor exactitud véanse las siguientes referencias: Pablo Neruda, «Que despierte el leñador», en *Canto General*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978, p. 315-317; y del mismo autor, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976, pp. 432-436). Puede, además, consultarse el diario de Frida Kahlo, en el que el héroe soviético sigue presente: «EL MUNDO MÉXICO/TODO EL/UNIVERSO/ perdió el

Durante cuatro décadas los participantes en el movimiento antigomecista de 1928 han desempeñado una intensa actividad política vinculada a diversos partidos, o también han jugado un importante ministerio en la esfera de la cultura⁶⁰. Con suficiente perspectiva de aquel acontecimiento de la historia venezolana, narrado por Otero Silva en *Fiebre* en 1939, el escritor decide reflexionar sobre aquella gesta patriótica y acomete una revisión del texto novelesco, a la vez que añade un extenso prólogo explicativo. De todo ello surge otra versión de *Fiebre* en 1971.

Una de las facetas que más definió a Miguel Otero Silva y que más elogian muchos de sus contemporáneos es su culto a la amistad. Pablo Neruda⁶¹, Rafael Alberti, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Óscar Guaramato, Eduardo Gallegos Mancera, Jesús Sanoja Hernández y Gabriel García Márquez fueron algunos de sus grandes amigos. En un claro reconocimiento a este último, Otero Silva bautizó su domicilio caraqueño con el nombre de Macondo, y eligió el seudónimo de *Aureliano Buendía* para suscribir los textos en los que el autor venezolano se confabulaba con las quijotescas hazañas del coronel garciamarquiano, e iba desmantelando críticamente la realidad y edificando un destino (aunque fuera utópico) desde la palabra impresa.

equi-/libro con la / falta (la ida)/ de STALIN-/ Yo siempre/ quise conocerlo/ personalmente». (Véase Frida KAHLO, *El diario de Frida Kahlo*, Madrid, Círculo de Lectores, 1995, pp. 257-258). Tampoco hemos de olvidar la persistente afirmación de Stalin en la iconografía de la pintora azteca, sobre todo, a partir de 1954; asimismo, cuando muere Kahlo deja inconcluso un retrato del mito político.

⁶⁰ Véase María de Lourdes ACEDO y Carmen Margarita NONES, *La generación venezolana de 1928. (Estudio de una elite política)*, Editorial Ariel, Barcelona, 1967, p. 146 y sigs.

⁶¹ Constancia de esta relación de amistad entre Otero Silva y Pablo Neruda queda registrada en el libro de la viuda del poeta, Matilde URRUTIA, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986, pp. 184-185. Un repaso por la producción de Neruda revelaría también la firme y duradera relación que hubo entre ambos escritores. En este sentido puede verse, por ejemplo, el poema «Paladina para Miguel» transcrito al principio de este trabajo. Esta composición integra el libro *Miguel Otero Silva*, homenaje literario que artistas y amigos le brindaron cuando éste cumplió sesenta años (Caracas, Editorial Arte, 1968, p. s. n.). Pero además, cuando muere el escritor chileno, la herencia depositada en el banco Lloyd londinense —destinada a la creación de una fundación— pasa a nombre del propio Otero Silva y de Matilde Urrutia.

En la última etapa de su vida, cansado ya de una Caracas convulsa y convencional (que reiteradamente satirizó en sus escritos), Otero Silva compra — en sociedad con el artista catalán Abel Vallmitjana— una villa en la colina italiana de Arezzo a la que se retira a escribir sus últimos libros. Circulaba la leyenda de que ese *locus amoenus* estaba habitado por el legendario fantasma Ludovico⁶². García Márquez recrearía esa estancia «fantasmal» en el relato «Espantos de agosto», del libro *Doce cuentos peregrinos*⁶³.

Cuando Otero Silva muere en 1985, dejó inconclusas una biografía novelada de Gustavo Machado⁶⁴, y una novela que iba a ser ambientada en la civilización maya, y para la que había diseñado ya al personaje central, el viejo sabio Noloc⁶⁵. Esta suerte de Colón invertido representaría otra manifestación más de los desafíos con que Otero Silva afrontó la realidad canónica y *oficial*.

⁶² Miguel OTERO SILVA se refiere a este personaje prodigioso en el texto «Sobre Cataluña y los catalanes», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 91.

⁶³ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, «Espantos de agosto», en su libro *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 129-133.

⁶⁴ Este dato puede verificarse en el artículo de Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Escritor versátil, periodista de rango, reconstructor memorístico...», *loc. cit.*

⁶⁵ En nuestra búsqueda de material para nuestro trabajo encontramos estos reveladores datos en unas notas mecanografiadas con correcciones manuscritas de la periodista Edith Guzmán, depositadas en los archivos del periódico *El Nacional* y correspondientes a un homenaje que la Asociación de Escritores de México y la Confederación Latinoamericana de Escritores rindieron a Miguel Otero Silva en la Capilla Alfonsina de la capital azteca a los tres meses de su muerte. De la presentación de este material deducimos que se trata de un documento inédito. Un artículo de Nelson Osorio nos confirmó más tarde esta noticia sobre el personaje de Noloc. En ese texto el crítico chileno aclara, además, que tal información se la proporcionó Eduardo Gallegos Mancera, amigo de Otero Silva. (Véase Nelson OSORIO, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», en *Casa de las Américas*, 190 [enero-marzo de 1993], p. 36).

II. CRÓNICA DE UNA REVOLUCIÓN (*FIEBRE*)

II. CRÓNICA DE UNA “REVOLUCIÓN”

Jamás la libertad ha sido subyugada por la tiranía

SIMÓN BOLÍVAR

Si bien durante los primeros decenios de este siglo Venezuela sufre una importantísima transformación económica, que genera una serie de cambios en la sociedad, no se altera la estructura política nacional, propiciando un relevo de la clase dominante a favor de las capas emergentes. Esta es la razón por la que, a lo largo de la segunda década de este siglo, proliferan diversas manifestaciones de protesta que confluyen en el movimiento del año 1928. Los nuevos sectores demandan un espacio más a tono con las nuevas circunstancias históricas y, a su vez, un puesto como nueva fuerza en una sociedad en la que se había debilitado el modelo agropecuario imperante en el pasado. Pero si a esta primera protesta consolidada y firme del 28 precedieron otros gestos de desacuerdo con el régimen, como los disturbios estudiantiles de 1912, 1917 y 1919, o los intentos desestabilizadores de los exiliados venezolanos desde el exterior¹, con posterioridad a la mítica fecha de 1928 se sucederán también diversas asonadas.

En este movimiento de oposición a Juan Vicente Gómez participaron diversos sectores sociales. Relevante fue en tal sentido la llamada “generación del 28”, en la que se inscribe Miguel Otero Silva junto con un grupo heterogéneo de 252 estudiantes. En nuestro estudio no vamos a entrar en la polémica de si esos jóvenes que se oponen a la dictadura conforman o no una “generación”, idea que ha sido suficientemente debatida tanto por historiadores como por protagonistas del hecho. Por nuestra parte queremos dejar claro que a este conjunto de estudiantes, aglutinados bajo el orteguiano término de “generación”,

¹ Fuera del territorio nacional se crearon ciertas organizaciones políticas que, aunque reciben el nombre de partidos, «no pasaban de simples logias de conspiradores que tenían la vista puesta en Miraflores». Entre estas agrupaciones de ribetes caudillistas habría que citar La Nueva Venezuela y Unión Patriótica, fundadas en la ciudad de Nueva York hacia 1918; en la misma cuna surge años más tarde la Sociedad Patriótica Venezolana y el Partido Republicano, creado en México en 1922. (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política contemporánea. 1899-1969*, tomo II, Caracas, Talleres Tipográficos de Miguel Ángel García e Hijo, 1979, p. 79).

hemos preferido llamarlo grupo del 28. De otro lado, reconocemos en este grupo de estudiantes —universitarios y liceístas— una unidad de intereses comunes o experiencias compartidas que los llevarán a manifestarse conjuntamente hacia el final de la década del veinte. No hemos de olvidar tampoco —y así lo enfatiza Miguel Otero Silva cuando defiende su idea de la inexistencia de la citada “generación” — que esa unidad de propósitos entre la juventud se fractura al concluir los acontecimientos de ese año. Después de 1928 los distintos participantes en la rebelión encauzarán por diferentes derroteros políticos, quebrándose, por tanto, un supuesto proyecto común para el futuro nacional. En un examen histórico acerca de la denominada “generación del 28” como protagonista colectiva del devenir venezolano, Miguel Otero Silva aduce que «fuimos nosotros, los protagonistas de *Fiebre*»². En el siguiente párrafo explica, además, por qué no se puede hablar de la existencia de dicha “generación”:

La generación del 28 fue un movimiento juvenil, limpio de alma, jacobino, pequeño burgués, contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (*time past*); que se desintegró al nacer y permanece desintegrado en virtud de la heterogeneidad de su composición y del criterio disímil de sus miembros frente a los problemas sociales (*time present*); 252 hombres que responderán de sus actos, cada uno por su cuenta y riesgo, ante la historia (*time future*)³.

Todavía sacudido por la inmediatez de los acontecimientos, Miguel Otero Silva sintió la necesidad de «refrescar» la memoria colectiva y decide dar forma literaria al movimiento de oposición a la dictadura de 1928. Así surge en 1939 la novela *Fiebre*⁴, en la que el autor quiso reivindicar el verdadero significado de la asonada romántica en la que participó.

² Miguel OTERO SILVA, prólogo a *Fiebre*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, p. 10. Nótese que esta edición se basa en la segunda versión de *Fiebre*, publicada en 1971. Cuando en adelante citemos por esta versión lo indicaremos en nota a pie de página e indicaremos entre paréntesis 1971.

³ *Ibid.*, p. 92. Las ideas del autor en relación a la llamada “generación del 28” pueden completarse con su testimonio en «Prueba oral de un novelista», entrevista compilada en *Prosa completa, op. cit.*, p. 52; y con la entrevista radiofónica «Dos generaciones», realizada por Napoleón Bravo anteriormente citada.

⁴ Para nuestro trabajo consultamos *Fiebre. (Novela de la revolución venezolana)*, México, Eds. Morelos, 1940, que corresponde a la segunda edición y a la primera versión de la novela. Cuando en adelante citemos por esta edición incluiremos el número de página entre paréntesis.

1. DOS VERSIONES, DOS VISIONES

Ya dijimos que durante el primer exilio en las islas caribeñas, Miguel Otero Silva escribe conjuntamente con Rómulo Betancourt el panfleto político *En las huellas de la pezuña* (1929) donde se narran los acontecimientos de protesta a la dictadura. El novelista había regresado a Venezuela después de participar con otros jóvenes y militares en la toma de Curaçao (8 de junio de 1929) y decide entonces nuevamente «contar en forma novelada la empresa estudiantil contra Gómez»⁵, porque no estaba satisfecho del intento anterior. Así, mientras era perseguido por la policía gomecista y se encontraba «enconchado»⁶ en casa de unos amigos en la Vela de Coro (Estado Falcón), inicia la escritura de *Fiebre* en un viejo cuaderno de contabilidad. Contaba aproximadamente veinte años. De este momento primigenio ha dicho el novelista:

Pero yo no era escritor y la historia no había salido todavía del cascarón. Insistí en narrarla un par de años más tarde, ayudado por una achacosa remington que me prestó un sastre y compadre mío de nombre Figueroa, esta vez exiliado cabe los ritmos africanos de una antilla inglesa: segunda tentativa y segundo atolladero. Corrí con menos infortunio en 1936 [...]. Apañé las intentonas anteriores, logré apilar en la nueva coyuntura como doscientas páginas y las publiqué con empaque de libro, me saliera sapo o rana, sin detenerme a corregirlas, sin mostrárselas previamente a un consejero idóneo. Así vino al mundo la primera edición de *Fiebre*, en Caracas, y la segunda en México, y la tercera en Lima, tal como las teclearon mis inexpertas, intonsas manos juveniles⁷.

Esta extensa cita con palabras del escritor nos alerta de que su primera novela es fruto de la inexperiencia literaria y de la vida itinerante que, dadas las condiciones históricas, tuvo que afrontar por aquellos años. Nada tiene de extraño, entonces, que en alguna ocasión

⁵ Miguel OTERO SILVA, palabras textuales del autor extraídas de la entrevista *cit.* realizada por Napoleón Bravo.

⁶ El venezolanismo *enconcharse* significa «esconderse una persona, generalmente por razones políticas». (Véase Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, Caracas, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, Universidad Católica Andrés Bello, 1994, p. 202).

⁷ Miguel OTERO SILVA, pról. a *Fiebre* (1971), *op. cit.*, p. 9.

el propio Miguel Otero Silva advierta al lector de que «tal vez sería más conveniente que no la leyera usted»⁸.

Si bien ha sido llevada al cine⁹, la crítica no ha profundizado suficientemente sobre *Fiebre*, quizás dejándose arrastrar por el mismo complejo literario del novelista. No obstante, algunos estudiosos han manifestado su simpatía por este primer libro de Miguel Otero Silva. Domingo Miliani, por ejemplo, dice que *Fiebre* es la «más fresca novela del autor»¹⁰; Gustavo Luis Carrera, además de destacar la «fuerza espontánea y valiente del mensaje», no duda en calificar a este texto oteriano de «novela original y revolucionaria en toda su extensión»¹¹. Guillermo Morón llega a afirmaciones concluyentes cuando manifiesta:

que esa falta de lectura, que esa falta de ejercicio intelectual es lo que le dio a la novela, a su legítima versión que es la primera, la frescura, la emoción, la desnudez, la imperfección que la convirtió en *obra de iniciación de la novela contemporánea venezolana*¹².

A estos juicios de los críticos venezolanos habría que añadir las certeras palabras del uruguayo Ángel Rama, que sintetizan muy bien este primer trabajo novelesco de Miguel Otero Silva:

El lirismo juvenil, el impulso ético que los anima; la total inexperiencia sobre una guerra que aún se llama —en la mejor tradición latinoamericana— “montonera” y no “guerrilla”; el desconocimiento propio de los hombres de ciudad por el enorme resto del país, sus

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ En 1976 esta novela de Otero Silva hace su aparición en la pantalla grande con el mismo título, bajo la dirección de Juan Santana y guión del novelista Salvador Garmendia. Pero además en la década del setenta tanto la literatura como el cine protagonizaron «un curioso “*rivival*” de Gómez y del gomecismo», en el que cabe señalar, aparte de la mencionada versión de *Fiebre*, el extenso documental *Juan Vicente Gómez y su época*, de Manuel de Pedro, y las novelas *En la casa del pez que escupe el agua* (1975), de Francisco Herrera Luque, y *Oficio de difuntos* (1976), de Arturo Uslar Pietri. (Véase Julio MIRANDA, *Palabras sobre imágenes*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 54-55).

¹⁰ Domingo MILIANI, *Tríptico venezolano*, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985, p. 118.

¹¹ El profesor Carrera apunta estas ideas en una mesa redonda sobre la obra de Miguel Otero Silva celebrada en el Museo Municipal de Artes Gráficas de Maracaibo, donde acudió junto con estudiosos de la talla de Alexis Márquez Rodríguez, José Antonio Castro, Douglas Gutiérrez y Enrique Arenas. (Véase nota aparecida en el periódico *El Nacional*, Caracas, 7 de julio de 1986).

¹² Guillermo MORÓN, *Escritores latinoamericanos contemporáneos*, Caracas, Equinoccio, 1979, p. 190. [La cursiva es nuestra].

habitantes y costumbres; la endeblez del pensamiento económico y la curiosidad, aunada a la falta de información, acerca de los nuevos doctores políticos y sociales del siglo XX, todo ello se va desplegando en un libro vital; fresco, inexpiente, que surge —con el rigor de la edad— de las lecturas literarias a su alcance en ese momento del país¹³.

Como ya se ha dicho, *Fiebre* tiene dos versiones que, por supuesto, hay que relacionar con su génesis: la original que ve la luz por primera vez en 1939¹⁴; y una segunda versión que el autor aborda en 1971¹⁵, y que —como indica Guillermo Morón— «transforma a esta versión de *Fiebre* en una novela distinta»¹⁶. Si bien hemos consultado las dos versiones, ciertas diferencias textuales —en algunos casos muy leves— y contextuales entre ambas, que desglosaremos seguidamente, nos han llevado a elegir la primera para nuestro estudio.

De esta etapa primigenia de su producción narrativa ha dicho Otero Silva: «era un torpe, no me gustaba el relato. [...] *Fiebre* tuve que pasarla a limpio muchas veces»¹⁷. Por ello, cuarenta años después de los primeros coqueteos de escritura con este texto, el novelista decide hacer lo que las circunstancias históricas y personales le impidieron acometer a su debido tiempo. En palabras del escritor:

someterlo a un irremplazable procedimiento de cirugía, despojarlo hasta donde fuera posible de oratoria antinovelística y de palabras farragosas: corregir es podar. Eso sí, he mantenido intocados los personajes y la trama, y también el estilo digamos “vanguardista” y la intención digamos “romántica” que eran instrumentos peculiares de la generación del 28¹⁸.

Araujo no duda en afirmar que el hecho de que Otero Silva corrija su primera novela «a la luz de una conciencia estética posterior, es una ingenuidad que confirma, sin embargo,

¹³ Ángel RAMA, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en su libro *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 86.

¹⁴ Miguel OTERO SILVA, *Fiebre. Novela de la revolución venezolana* (1ª edic.), Caracas, Editorial Elite, 1939. Guillermo Morón anota la leyenda que lleva la primera edición de *Fiebre*: «Se terminó de imprimir esta obra en los talleres de la Editorial Elite, Litografía y Tipografía Vargas, Caracas, Venezuela, el día 1º de mayo de 1939». (Véase Guillermo MORÓN, «Noticia sobre Miguel Otero Silva», *op. cit.*, p. 185).

¹⁵ Miguel OTERO SILVA, *Fiebre* (9ª edic.), Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971.

¹⁶ Guillermo MORÓN, *op. cit.*, p. 190.

¹⁷ Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Corina Yepes, en *Antorcha*, El Tigre, 29 de agosto de 1985, p. 15.

¹⁸ Miguel OTERO SILVA, pról. a *Fiebre* (1971), *op. cit.*, p. 10.

aquel afanoso camino de perfección» que guiaba su oficio de la palabra¹⁹. Igualmente Roldán Esteva Grillet también critica esta «poda» literaria, pues el novelista la aborda «ayudado de su actual gusto literario y habilidad técnica»²⁰. En cambio, Ángel Rama defiende la segunda versión de *Fiebre* que, en su opinión, supera el primer intento de 1939; pero, y es lo que nos interesa destacar, por encima de «las debilidades» de la primera *Fiebre*, reconoce «un testimonio invaluable sobre el período y sus protagonistas»²¹.

No obstante, tendríamos que reflexionar acerca de los resultados de dicha corrección. Un amplio sector de la crítica opina que la purga estilística a la que Otero Silva somete a *Fiebre* «no logra salvarle de los defectos propios e inherentes a su condición de periodismo retórico y prosaseudorromántica»²². Personalmente también cuestionamos, con críticos como Orlando Araujo, esta tarea de Miguel Otero Silva, pues un escritor después de abordar cinco novelas en las que su discurso evoluciona hacia la complejidad técnica —es notable la experiencia lingüística de obras como *Cuando quiero llorar no lloro* y *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*—, «no tiene derecho a meter mano» en el texto de una obra de juventud²³.

De entrada, una de las diferencias entre las dos versiones de *Fiebre* se inscribe en el subtítulo originario que llevan las primeras ediciones y que clarifica perfectamente el objetivo del autor: «Novela de la revolución venezolana», y es que había decidido narrar la gesta histórica en la que él y otros jóvenes participaron en 1928 con el propósito de manifestar su oposición a la dictadura de Juan Vicente Gómez. Con el paso de los años, la concientización ideológica que se opera en Otero Silva le demuestra que el hecho heroico en el que había participado en su juventud distaba muchísimo de ser una “revolución” en el sentido de transformación total y profunda de las estructuras sociales.

Además, la primera versión de *Fiebre* lleva una amplia dedicatoria:

¹⁹ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972, p. 135.

²⁰ Roldán Esteva GRILLET, «Una novela del veintiocho», en *Rescaldos*, Mérida, Eds. La Draga y El Dragón, 1974, pp. 78-79.

²¹ Ángel RAMA, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en *Ensayos sobre literatura venezolana*, op. cit., p. 86.

²² Roldán Esteva GRILLET, op. cit., p. 78.

²³ Orlando ARAUJO, op. cit., p. 135.

A la memoria de Guillermo Prince Lara, uno de los más valientes y talentosos camaradas de 1928, muerto en la lucha²⁴. A la memoria de Jorge Saldivia Gil, valioso dirigente popular surgido de las juventudes universitarias posteriores a 1928, caído en primera fila²⁵ (p. 5),

que en la segunda versión queda reducida a:

A la memoria
de
Guillermo Prince Lara
y
Jorge Saldivia Gil,
Compañeros muertos
en la lucha²⁶.

Por otro lado, la primera versión de *Fiebre* lleva un interesante prólogo de gran actualidad titulado «Siete conceptos a manera de exordio», de Ernesto Silva Tellería, redactado en 1938 en México donde vivía exiliado²⁷. A tres décadas de la publicación de esta novela y cuarenta años después de los primeros tanteos de escritura, guiado por esa obsesión *reescrituraria* que no lo abandonó nunca, Otero Silva acomete en 1971 una reflexión histórica sobre la llamada “generación del 28”, cuyos integrantes protagonizaron las jornadas antigomecistas que se relatan en *Fiebre*. Con ese cometido entrevista para el extenso prólogo

²⁴ En el recuento que hace Jesús Sanoja Hernández de los integrantes del grupo del 28 anota que a Prince Lara lo apodaban *El Negro*. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «¿Dónde están y qué hicieron los de la Generación del 28», en *El Nacional*, Caracas, 1 de marzo de 1978, p. D-5). Asimismo, del Negro Prince ha comentado Miguel Otero Silva: «era un mulato atlético festivo, chispeante y sin miedo, pasó de la cárcel al destierro y del destierro a la montonera [...] bravo para la pelea y sus consecuencias, anduvo meses huyendo por entre cerros y caseríos, nunca lo capturaron pero murió a los 26 años en un sanatorio suizo, “no quiero quedarme enterrado para siempre bajo estas montañas de nieve”, eso me dijo cuando fui a verlo, y no dijo más». (Véase Miguel OTERO SILVA, pról. a *Fiebre* [1971], *op. cit.*, p. 11). Durante años Otero Silva buscó la sepultura de su amigo de juventud y la encontró en la ciudad suiza de Leysin; años más tarde, por un compromiso de afecto, el novelista traslada los restos a Puerto Cabello, ciudad natal de Guillermo Prince Lara. (Véase Óscar GUARAMATO, «Se hace camino al andar», en *Miguel Otero Silva y su tiempo*, de varios autores, Cumaná, Universidad de Oriente, 1986, p. 15).

²⁵ Miembro fundador del Partido Comunista de Venezuela.

²⁶ Miguel OTERO SILVA, *Fiebre* (1971), *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Ernesto SILVA TELLERÍA, «Siete conceptos a manera de exordio», prólogo a *Fiebre* (1ª edic.), *op. cit.*, pp. 7-14. Este miembro del grupo del 28 estuvo preso entre La Rotunda y el Castillo Libertador durante el gomecismo. Perteneció a la junta directiva del PRP (Partido Republicano Progresista) y de Unión Popular y llevó la dirección del semanario humorístico *Aquí está!...*, en el que también colaboró Miguel Otero Silva. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «¿Dónde están y qué hicieron los de la generación del 28?», *loc. cit.*, p. D-4).

de la nueva versión de la novela a treinta y un miembros del grupo estudiantil, quienes, con la suficiente perspectiva temporal, manifiestan sus puntos de vista al respecto. A este acopio de datos hay que añadir el claro y firme posicionamiento de Miguel Otero Silva en relación a la citada “generación”. Asimismo, al final de este preámbulo a *Fiebre*, el novelista deja entrever que, pese a las sanas y patrióticas intenciones de aquel grupo de estudiantes «con fe», el simple poder de los jóvenes era insuficiente para transformar la sociedad²⁸.

De igual modo, en la primera versión de *Fiebre*, Otero Silva organizó el material narrativo en cuatro partes: «La “generación del 28”», «Montonera», «Palenque» y «Fiebre», que en la segunda queda reducida a tres bloques: «La Universidad», «Montonera» y «Fiebre». Con el paso de los años, Otero Silva asumió —y así lo ha reiterado en sus múltiples entrevistas— la inexistencia de la “generación del 28”, y quizás a ello se deba que en ediciones más recientes sustituyera el rótulo de «La generación del 28» como título de la primera parte de *Fiebre*.

A estas diferencias «externas» hemos de añadir que nuestra intención al estudiar *Fiebre* es realizar un análisis de la novela en el contexto histórico-social y personal del autor, es decir, en el momento en que fue concebida por primera vez. Tal análisis sería inaceptable si nos centráramos en la segunda versión, la de 1971, publicada tres décadas más tarde que la anterior y que nos dará inevitablemente una visión retrospectiva de los hechos al calor de las nuevas concepciones ideológicas del escritor.

Es lógico que, a lo largo de los casi cuarenta años que median entre la primera y la segunda versión de *Fiebre*, el estilo del novelista haya cambiado (mayor madurez literaria, nuevas inquietudes estéticas, etc.) y que la realidad social registre idénticas transformaciones. Sin embargo, estimamos fundamental la primera escritura de *Fiebre* para enjuiciar los pasos iniciales en la trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva y, por ello, nos acogemos a la primera versión de 1939. Todas las diferencias de acoplamiento estilístico, de organización formal; las elisiones y los aditamentos críticos, entre las dos versiones de *Fiebre* determinan que se trata de dos novelas distintas, que, a su vez, corresponden a dos maneras de tejer el discurso literario y, como hemos visto, a dos interpretaciones diferentes de la historia de Venezuela. Por todo ello, hemos elegido la primera versión de *Fiebre* para el estudio que realizamos.

²⁸ Miguel OTERO SILVA, pról. a *Fiebre* (1971), *op. cit.*, pp. 9-93.

2. LA JUVENTUD: UNA CONTESTACIÓN AL PODER

En los años veinte y treinta la juventud cobra un importante papel en América Latina y la algarada estudiantil reclama cambios profundos en la vida de los distintos países, lo que, por supuesto, rebasa la mera reforma de la enseñanza. Los estudiantes argentinos de la ciudad de Córdoba inician en 1918 el movimiento de Renovación Universitaria con la firma del Manifiesto Liminar²⁹, que se extiende rápidamente a países como Perú, Chile, México, Cuba y más tarde a Puerto Rico y Venezuela. Los jóvenes mexicanos, alentados por las autoridades, luchan por mantener los logros de una revolución que pretendió desestabilizar la estructura semifeudal del campo; revolucionarios cubanos como Julio Antonio Mella y Rubén Martínez Villena y el canario José Miguel Pérez desafían la dictadura machadista³⁰.

La juventud latinoamericana, en definitiva, se torna solidaria y sensible a los problemas continentales³¹, a la vez que se vincula estrechamente a los movimientos de vanguardia; en los manifiestos que afirman el nuevo espíritu toma la palabra la «Juventud, divino tesoro»³²; «los nuevos», que gritan «¡Juventud, es tu hora!»³³, se oponen a «la burguesía ventruda» y se proclama un arte «juvenil». El escritor peruano César Vallejo también parece encomendar a «la JUVENTUD literaria» la misión de «sacudir» un arte

²⁹ No es casual que el movimiento argentino de renovación universitaria se iniciara en la Universidad de Córdoba, pues en esa ciudad convergió un conflicto de intereses entre las viejas estructuras de poder, la hegemonía imperialista y sectores intelectuales descontentos, que demandaban cambios sustanciales en el desarrollo de la vida nacional. (Véase Juan Carlos PORTANTIERO, *Estudiantes y política en América Latina. 1918-1938. El proceso de la reforma universitaria*, México, Siglo XXI, 1978). Consúltase el manifiesto «La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América», en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Nelson OSORIO, comp., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 60-64.

³⁰ Véase Ladislao GONZÁLEZ CARBAJAL, *El ala izquierda estudiantil y su época*, La Habana, Editorial de Ciencias Políticas, 1974. Sobre la respuesta que el movimiento cubano de renovación estudiantil tiene en las letras nacionales puede consultarse el excelente trabajo de la profesora Ana CAIRO, *La revolución del 30 en la narrativa y testimonios cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

³¹ Puede verse, aparte del manifiesto «La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América» citado anteriormente, el texto colombiano «Editorial de Los Nuevos», en el que se defiende la idea de «crear un nuevo sentimiento de solidaridad humana», en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana, op. cit.*, pp. 156-157.

³² Véase Andrés AVELINO, «Manifiesto postumista», *ibid.*, pp. 109-111.

³³ Tomás L. BATISTA y Vicente PALÉS MATOS, «Manifiesto euforista», *ibid.*, pp. 123-124.

ruinoso y decadente³⁴. Sin embargo, como ya aclara Juan Emar en su texto «Espíritu viejo y espíritu nuevo», la diferencia entre los viejos y los jóvenes «no está en las canas» sino en «la cola de pavo real» que ostenta el arte gubernativo y anquilosado³⁵. En este ambiente latinoamericano y latinoamericanista, renovador y provocador, se inscribe la primera novela de Miguel Otero Silva.

En la novela *Fiebre* discurren los dos grupos principales que protagonizaron el movimiento antigomecista del año 1928: los estudiantes y los obreros. En los primeros se integra la juventud, vinculada al espíritu de vanguardia latinoamericana y decidida a «tumbar» al «Calígula de pacotilla»³⁶ que tenía sometida a la nación desde 1908. «A la vanguardia va la juventud» (p. 4), se dice en este primer texto narrativo de Miguel Otero Silva.

El escritor José Rafael Pocaterra definió a este contingente estudiantil, entre los que se encontraba Miguel Otero Silva, con el rótulo de «generación predestinada» que traía «una estrella en la frente»³⁷. Pero estos jóvenes fueron los «elegidos» por la historia, no por designio divino, sino porque la circunstancia socio-política de Venezuela «propiciaba determinadas normas de conducta colectiva»³⁸. El presidente y su camarilla habían entregado el país a intereses foráneos y habían impuesto la corrupción, el saqueo y el terror; el nuevo sistema económico petrolero se traducía en mejores condiciones de vida para un sector privilegiado, mientras la mayoría de la población devenía cada vez más depauperada y las nuevas fuerzas emergentes no tenían expresión en el poder político. La discusión, el debate y la pluralidad eran contestados con la represión y la tortura. Los estudiantes tomaron entonces la decisión de emprender la gesta de la liberación de la patria. «A nosotros, al estudiantado, corresponde...» (p. 37), proclaman los jóvenes exaltados de *Fiebre*.

Si hacemos un repaso por el devenir novelesco de Otero Silva, nos percataremos de la persistencia del tema de la juventud. Así, Paz Castillo llega a afirmar que «el mundo preferido de Miguel lo constituye la juventud»³⁹. En *Fiebre* este lugar lo ocupan los heroicos

³⁴ César VALLEJO, «Estado de la literatura hispanoamericana», *ibid.*, pp. 187-188.

³⁵ Juan EMAR, «Espíritu viejo y espíritu nuevo», *ibid.*, pp. 132-133.

³⁶ Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., p. 424.

³⁷ José Rafael POCATERRA, «Una página para la historia», prólogo a *En las huellas de la pezuña*, op. cit., pp. 312-313.

³⁸ Ernesto SILVA TELLERÍA, pról. cit. a *Fiebre* (1ª edic.), p. 10.

³⁹ Fernando PAZ CASTILLO, «*Fiebre*», en *Miguel Otero Silva. Su obra literaria*, op. cit., p. 67.

jóvenes del grupo del 28, representados por el personaje de Vidal Rojas⁴⁰. El crítico Jesús Sanoja Hernández, que estuvo unido al autor por una profunda y sincera amistad, ha destacado del protagonista de la novela —estudiante de medicina— lo siguiente:

A este Vidal Rojas se le tiene como reflejo autobiográfico que él [el autor] en partes muy precisas reconoció y que en otras, o son datos fugaces de sus compañeros de generación, o complementos, como la agonía en Palenque, añadidos luego de los cuentos oídos a quienes pasaron, febriles, por los campos de trabajos forzados⁴¹.

Y si el crítico Juan Liscano anota que en *Fiebre* no hay personajes ni siquiera simbólicos —«Todos los protagonistas son comparsas, coro de una tragedia sin héroes»⁴²—, otros críticos defienden la idea de que justamente la presencia del protagonista Vidal Rojas confiere carácter novelesco a lo que sin él tal vez sólo sería un reportaje de la mencionada rebelión estudiantil antigomecista⁴³. Por nuestra parte si bien concebimos a Rojas como un personaje colectivo provisto de simbolismo, representante de ese grupo de estudiantes rebeldes que se enfrentaron a la tiranía de Juan Vicente Gómez, también reconocemos el carácter autobiográfico de *Fiebre*, donde el personaje de Vidal Rojas encarnaría al mismo Otero Silva en su juventud. Así, las siguientes palabras del propio novelista argumentan e ilustran la experiencia individual y colectiva recreada en el libro:

En *Fiebre*, mi primera novela, hay muy numerosos elementos *autobiográficos*, no solamente individuales sino *autobiográficos de todo un grupo, de mis compañeros de lucha*, de esa que se ha denominado “generación del 28”. Las cosas que le suceden a Vidal Rojas en la primera fase del libro (las peripecias amorosas, la acción política) me sucedieron a mí en la vida real, como son igualmente experiencias personales los acontecimientos de la montonera. En cambio, la

⁴⁰ Luis Britto García recrea a este grupo de estudiantes en un ingenioso relato titulado «La foto». Para este cuento el escritor tomó como referente una de las instantáneas color sepia que el patrimonio ha legado a la memoria histórica venezolana y que se corresponde con la copia que figura en la página 13 de nuestro trabajo. (Véase Luis BRITTO GARCÍA, «La foto», en su libro *Rajatabla*, Caracas, Eds. Bárbara, 1970, pp. 43-45).

⁴¹ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Voces secretas en la obra de Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 8 de septiembre de 1985, p. 7.

⁴² Juan LISCANO, *Caminos de la prosa*, Caracas, Eds. El Pensamiento Vivo, 1954, p. 52.

⁴³ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva», en su libro *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 39.

parte que se desenvuelve en Palenque, es un episodio vivido por mis compañeros universitarios que fueron a parar a ese campo de concentración⁴⁴.

⁴⁴ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 44. [La cursiva es nuestra].

2. 1. La Semana del Estudiante: entre la diversión y la patria

Restituida en 1927 la Federación de Estudiantes de Venezuela⁴⁵, ésta propone la idea de celebrar la Semana del Estudiante (del 6 al 12 de febrero de 1928), en conmemoración del día de la Batalla de La Victoria (librada el 12 de febrero de 1814)⁴⁶, con el objetivo de recaudar fondos para la construcción de la Casa Andrés Bello, Morada del Estudiante, destinada a acoger estudiantes de bajos recursos y en especial a los que provenían del interior del país. Finalmente se elabora un programa y se elige Reina de los Estudiantes a Beatriz Peña Arreaza, entre cuyos Caballeros de Honor se encontraba el mismo Miguel Otero Silva. Como distintivo de las celebraciones se adopta la gorra vasca de color azul, iniciativa del autor de *Fiebre*, y el botón-insignia de la Federación, que serán acogidos con gran entusiasmo por el estudiantado universitario⁴⁷. Los festejos se inician —una vez obtenido el

⁴⁵ La Federación de Estudiantes de Venezuela había sido clausurada en febrero de 1914, porque mientras se celebraban las fiestas de carnaval, los estudiantes izan en su sede una bandera a media asta por la muerte de Pablo Acosta Ortiz, considerado *persona non grata* por el régimen. De nuevo en 1921, tras las revueltas universitarias contra la empresa inglesa C. A. Tranvías Eléctricos de Caracas, el gobierno procede al encarcelamiento de algunos estudiantes en La Rotunda y a la clausura de la Universidad hasta 1925. (Pueden consultarse los siguientes textos: «La Federación de estudiantes y los tranvías (1921)», en *Epígrafes para un perfil de la Venezuela contemporánea*, tomo II, Ramón J. VELÁSQUEZ, comp., Publicaciones Colegio Universitario Francisco de Miranda, 1982, p. 282; y Joaquín GABALDÓN MÁRQUEZ, *op. cit.*, cap. Ambiente y antecedentes literarios, pp. 55-78).

⁴⁶ La Batalla de La Victoria es uno de los combates independentistas que han sido más exaltados por los historiadores venezolanos. En este enfrentamiento el patriota José Félix Ribas y un grupo de jóvenes estudiantes del seminario Tridentino Santa Rosa de Lima —años más tarde Universidad Central— vencen al caudillo realista José Tomás Boves, al mando de un ejército numéricamente superior constituido por sectores populares descontentos. (Véase Luis Beltrán ACOSTA, *Las luchas sociales en Venezuela. Antecedentes históricos del movimiento estudiantil*, Caracas, Fondo Editorial Carlos Aponte, 1984, pp. 30-31).

⁴⁷ Una tía de Miguel Otero Silva, Emilia Silva Pérez, fallecida en 1975, aclara que su sobrino compró una pieza de lanilla azul en la Casa Blhom de Caracas para la confección de las gorras estudiantiles. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Las mujeres bajo el gomecismo. Del silencio al estallido», en *El Nacional*, Caracas, 8 de marzo de 1978, p. 4). Para los jóvenes estudiantes la boina azul tenía «firmes antecedentes acreedores de cariño y respeto». Pues ya la había usado don Miguel de Unamuno, a quien los jóvenes del 28 profesaban gran admiración por su talento y rebeldía; y, por otra parte, todos eran conscientes de las raíces vascas de Simón Bolívar, cuyas ideas libertarias los guiarían en aquella tarea de liberación de la patria. (Véase Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, *op. cit.*, p. 334). El poeta Antonio ARRÁIZ recitó en la Semana del Estudiante el poema «La boina del estudiante», en el que expresa el verdadero sentido de este emblema

correspondiente permiso de las autoridades— con un desfile desde la antigua Universidad hasta el Panteón Nacional, donde la Reina Beatriz I deposita una ofrenda floral ante la tumba de Simón Bolívar, y Jóvito Villalba toma la palabra y sorprende al auditorio con un tono claramente martiano⁴⁸. A ello le siguen otros discursos, gritos de «¡Abajo los yanquis!, ¡Viva Sandino!, ¡Viva Nicaragua!»⁴⁹; una velada con música, canciones y lectura de poemas en el Teatro Municipal, donde intervienen Jacinto Fombona Pachano, esperanzado de que la ciencia y el conocimiento forjen el futuro de «la patria recia»⁵⁰, y Pío Tamayo, que llegó a ser uno de los detonadores de las fiestas estudiantiles⁵¹. Durante la Semana del Estudiante se profieren, además, los primeros gritos contra la dictadura: «¡Abajo el bagre!», «¡Muera el bagre!»⁵² y la entonación del famoso himno estudiantil «Sacalapatalajá» —«enrevesada

universitario. La composición de Arráiz puede consultarse en el apéndice del libro *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, de Nelson OSORIO, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, pp. 250-252).

⁴⁸ Este discurso reclama libertad y alude a la tiranía gomecista que ha sumido a los venezolanos «de cara al sol durante veinte años», a la vez que profiere claras acusaciones al imperialismo: «Ante la conciencia libre de América, surge íntegro, encendido de fuerza, el grito de una protesta unánime, el mismo ideal de fraternidad latinoamericano que cien años antes cupo holgado en la mirada visionaria del Libertador; y en todos los espíritus de esta América española nuestra, ese ideal es lo bastante generoso para definir, frente a la absurda penetración imperialista de otra raza, el destino altísimo de nuestra raza sudamericana». (Véase JÓVITO VILLALBA, «Discurso en el Panteón Nacional», *ibid.*, p. 261). Compárese este texto del joven Villalba con la «Carta de Jamaica» (1815), de Simón Bolívar y «Nuestra América» (1890), de José Martí.

⁴⁹ Los *marines* norteamericanos se habían retirado del territorio nicaragüense en 1925; pero al año siguiente lo invaden de nuevo con motivo de la guerra civil (1926-1927), que enfrentó a conservadores —liderados por la familia Chamorro— y liberales. La contienda concluye con el pacto Stimpson-Moncada y el fortalecimiento de la presencia de Estados Unidos en el país centroamericano. A partir de ese momento Augusto César Sandino, apoyado por un ejército popular de indígenas y campesinos, libró un movimiento guerrillero (1927-1933) con el fin de restaurar la soberanía nacional. (Véase Luis VITALE, *Un siglo y medio de intervenciones yanquis en América Latina*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Políticos Latinoamericanos Simón Bolívar/Centro de Estudios Latinoamericanos, 1991, pp. 45-49).

⁵⁰ Jacinto FOMBONA PACHANO, «El canto de la madre y de la universidad», en *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, de Nelson Osorio, *op. cit.*, pp. 247-250.

⁵¹ Tamayo hizo una evocación al reino de la Libertad («el único que no hace/ cesarismo anacrónico») en unos versos, donde se advierten claras alusiones al gobierno tiránico de Gómez. El poema de Pío Tamayo, «Homenaje y demanda del indio» —reconstruido con textos originales proporcionados por la familia del poeta tocuyano—, aparece incluido en el libro de Raúl AGUDO FREITES, *Pío Tamayo y la vanguardia*, *op. cit.*, pp. 180-185).

⁵² Con el significativo apodo de *El Bagre* era conocido el presidente Gómez entre los estudiantes universitarios, quienes quisieron resaltar el prominente mostacho del gobernante. Asimismo, el bagre es una

letanía» la llama Miguel Otero Silva en *Fiebre*— que pronto adquiere tono de rebelión⁵³. En el Recital de la Juventud del Teatro Rívoli, interviene el joven poeta Miguel Otero Silva en primer lugar, y clausura el acto Rómulo Betancourt con un homenaje —hoy no exento de cursilería— a la mujer venezolana representada por Beatriz I⁵⁴.

A medida que avanza la Semana del Estudiante, el sentimiento patriótico se afianza en las conciencias de la juventud y crea incomodidad y suspicacia en los círculos del gobierno que:

no estaban acostumbrados a enfrentarse a hechos como éstos en donde una reina decretaba el uso de la boina azul y unos estudiantes salían a las calles portando la bandera nacional, repitiendo la rítmica y onomatopéyica expresión del Sa-ca-la-pata-lajá y transformando la tradición festiva de las carnestolendas en sucesivas tomas de conciencia ciudadana⁵⁵.

No habían culminado los festejos estudiantiles, que enlazarían con las fiestas de carnaval, cuando el Gobernador de Caracas manda a llamar a Raúl Leoni, entonces presidente de la Federación de Estudiantes, haciéndole responsable de los desórdenes acaecidos durante las actividades universitarias. El día 9 de febrero se destituye al Rector de la Universidad Central, Diego Carbonell, quien será sustituido por Juan Iturbe, protegido del

especie marina definida como «pez de bigotes hirsutos, que se alimenta de desperdicios, muy común en nuestros ríos y lagos, donde prefiere las aguas fangosas», de lo que puede deducirse, además, el asombroso parecido entre el primer mandatario y dicho animal acuático. (Véase Carlos Emilio FERNÁNDEZ, «El golpe del 28», en *Bohemia*, 777 [13-19 de febrero de 1978], p. 74).

⁵³ Esta canción tuvo su origen en las oraciones rezadas en hebreo por un rabino durante el velatorio del profesor judío David Lobo, primer Rector de la Universidad caraqueña después de su etapa de clausura. En un primer momento, esta extraña fórmula se convirtió en canto de fin de fiesta de las noches de juerga. Pero en los días de la Semana del Estudiante Gómez y su camarilla comenzaron a sospechar «intenciones esotéricas en aquel canto disparatado y jovial». (*Ibid.*, p. 74). Puede consultarse también Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., nota 11, p. 434. El «¡ajá!» de la expresión «Sacalapatalajá» pasó a entenderse una burla de la muletilla que repetía constantemente el presidente Gómez en su conversación. (Véase José Tomás JIMÉNEZ ARRÁIZ, *Anecdotario Estudiantil*, Caracas, Tipografía La Nación, 1955, pp. 37-39).

⁵⁴ La alocución de Rómulo Betancourt —futuro presidente de Venezuela— es todo un derroche de lenguaje críptico comparable al enunciado que caracterizará años más tarde al populismo criollo. Torrealba Lossi anota que al analizar las intervenciones de Rómulo Betancourt y de Jóvito Villalba en la Semana del Estudiante: «se observa, no sin asombro, que este estilo de retórica política es el que ha prevalecido en Venezuela en el curso de los últimos 50 años». (Véase Mario TORREALBA LOSSI, *Los años de la ira*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979, p. 78).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 6. [La cursiva es nuestra].

hijo mayor del Presidente; a la vez se producen ciertos cambios en los cargos policiales y civiles de la capital.

Aún Gómez no se decidía a tomar nuestras actitudes como acciones propias, surgidas de la desesperación de nosotros mismos y atribuía a incapacidad del Rector lo que no era sino indicios de un profundo fermento *revolucionario*⁵⁶.

Miguel Otero Silva recrea en *Fiebre* la Semana del Estudiante y, en una descripción alegórica donde el paisaje se confunde con la música de Ricardo Wagner, el novelista asimila la primera protesta contra Gómez al «tenue remolineo de la brisa rebelde» (p. 47). Pues, según se relata en el texto, «los sucesos nacieron tan espontáneamente como las expresiones de la naturaleza» (p. 48). El autor, además, define sintéticamente la Semana del Estudiante del modo siguiente: «Un festejo, un discurso, una lápida rota, un poema» (p. 47).

Tras la celebración de la semana de festejos universitarios, fueron detenidos y enviados al cuartel de El Cuño —famoso como Pensión Táchira— Pío Tamayo, Jóvito Villalba, Rómulo Betancourt y Guillermo Prince Lara⁵⁷. En «las cárceles están cuatro compañeros con setenta libras de hierro a los pies» (p. 48), se aclara en *Fiebre*. Rápidamente se suceden asambleas en la Universidad, donde se discute qué medidas tomar en apoyo de los presos⁵⁸: «Un estado de agitación febril invadió todos los ámbitos»⁵⁹. Los estudiantes, en un bello gesto de solidaridad, deciden protestar en el Cuartel de Policía de la esquina Las Monjas, y también son detenidos⁶⁰. Al día siguiente, doscientos catorce estudiantes —entre los que se encontraba Miguel Otero Silva— fueron enviados al Castillo Libertador de Puerto

⁵⁶ Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., p. 344. [La cursiva es nuestra].

⁵⁷ Prince Lara fue acusado de romper una lápida de mármol colocada en la Escuela de Medicina, que conmemoraba la construcción de la sede universitaria por el gobierno gomecista. El texto decía: «Construida bajo la Progresista Administración del Benemérito General Juan Vicente Gómez». (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, 1928-1948. *Veinte años de política*, Caracas, Talleres Tipográficos de Miguel Ángel García e Hijo, 1979, p. 27).

⁵⁸ Gracias a la Federación de Estudiantes de Venezuela, y en especial a la Semana del Estudiante, se aglutinan tentativas independientes en aras de la libertad de la patria, a la vez que se rompe el aislamiento que regía la vida universitaria de entonces. (Véase Miguel OTERO SILVA, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., p. 335).

⁵⁹ Mario TORREALBA LOSSI, op. cit., p. 72.

⁶⁰ El estudiantado redacta una carta dirigida al Gobernador de Caracas en señal de protesta por los compañeros presos; pero nunca llegó a su destino porque la algarada juvenil decidió entregarse en masa a la policía. (Véase este documento en el libro citado de Joaquín GABALDÓN MÁRQUEZ, pp. 213-215).

Cabello. En definitiva, esos días de inocentes fiestas juveniles derivan en el primer levantamiento contra Gómez: «La tiranía dobló por primera vez la cerviz» (p. 53), se anota en *Fiebre*.

En la travesía que Vidal Rojas y los compañeros insurgentes cruzan hasta llegar al Castillo, suena «la canción o lamento ruso de los boteros del Volga» (p. 50) y los versos de Espronceda: «Es mi Dios/ mi libertad...» (p. 50), que marcan el carácter romántico de sus acciones y la exaltación libertaria que guiaba aquella gesta.

La prisión de los estudiantes desencadena un movimiento de masas hasta entonces inusitado en Venezuela, donde despunta una importantísima participación de las mujeres, como veremos en otro apartado de este capítulo. En Caracas se suceden, además, gestos de solidaridad por parte de abogados, empleados bancarios, patronos, etc., quienes protagonizan una huelga en señal de protesta por las medidas tomadas por el gobierno. En *Fiebre* se aclara que la insurgencia generalizada que se desata en Caracas «se llama huelga general en otros países. [...] Aquí no se llama de ningún modo porque nunca había sucedido antes» (p. 52), y fue secundada por otras ciudades del país como La Guaira, Valencia y Maracay. Comienzan a circular hojas clandestinas, octavillas, caricaturas y pasquines por diversas regiones venezolanas⁶¹.

Cuando Gómez envía a uno de sus adeptos desde Maracay al Castillo Libertador con la misión de negociar con los estudiantes la libertad a cambio de una carta firmada en la que se retracten de su postura, los dirigentes de la Federación de Estudiantes de Venezuela le advierten que «nada pueden hacer sin consultar a la asamblea»; el esbirro, extrañado, pregunta: «¿Pero ustedes no son los jefes?» (p. 53). Asunto que, una vez más, demostró los procedimientos democráticos de la asociación universitaria.

Finalmente, a primeros de marzo aquellos jóvenes «malcriados y rebeldes», en quienes ya se había iniciado una transformación que marcará sus destinos políticos, fueron puestos en libertad. Cuando los estudiantes son excarcelados, la ciudad de Caracas los acoge como auténticos héroes. Recordemos, por ejemplo, el episodio de *Fiebre* en que un limpiabotas no quiso cobrarle a Vidal Rojas por ser uno de los estudiantes que estuvo preso en el Castillo. «Yo a ustedes no les cobro hoy!» (p. 55), resuelve satisfecho el chiquillo. Ese

⁶¹ Véase «Interrogatorios, pasquines y programas del año 28», en *Epígrafes para un perfil de la Venezuela contemporánea*, Ramón J. VELÁSQUEZ, comp., tomo II, Caracas, Publicaciones Colegio Universitario Francisco de Miranda, 1982, p. 470.

trato especial dado a los jóvenes inconformes que participaron en las protestas y permanecieron varias semanas en la cárcel también se aprecia en el personaje de Alfonso Olivares de la novela *Todos iban desorientados* (1951), de Antonio Arráiz (1903-1962)⁶².

Mucho se ha discutido si los acontecimientos del 28 fueron premeditados o no, y nosotros no vamos a entrar en esa polémica⁶³. En *Fiebre* se apunta:

Realmente, los sucesos nacieron tan espontáneamente como las expresiones de la naturaleza. Sin un acuerdo previo estallaron los discursos rebeldes. El que derribó de una pedrada la lápida servil que infamaba el muro de la Escuela de Medicina, siguió un impulso de muchacho deportista e inconforme. Pero tras de cada palabra combativa que despuntó en el tallo del discurso o en el ramaje del poema, sentimos los otros que se había expresado nuestra más viva y profunda inquietud (p. 48).

De lo que sí estamos convencidos es de que, aunque la Semana del Estudiante no tuviera el objetivo de una protesta organizada contra la tiranía de Gómez, todos los festejos, los discursos y poemas leídos estaban alentados por un espíritu común que, a su vez, se inscribe dentro de una corriente continental de reivindicación nacionalista. En efecto, todos esos textos están imbuidos por un sentimiento patriótico y de amor a “lo nuestro”, que quizás podría relacionarse con la presencia en *Fiebre* de elementos de la cultura popular diseminados a lo largo del libro, como el corrido, velorios de cruz, coplas y galerones (p. 158 y sigs.) o manifestaciones de la literatura universal, como la *Ilíada* o la *Divina Comedia*, asimiladas al imaginario popular venezolano.

Aunque el revolucionario venezolano exiliado en Cuba Francisco Laguado Jaime⁶⁴ se excedió en resaltar el carácter libertario y nacionalista de la revista *válvula*⁶⁵, en la que

⁶² Antonio ARRÁIZ, *Todos iban desorientados*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951, p. 29.

⁶³ Queremos destacar en este sentido el testimonio de Isaac Pardo, entonces secretario de la Federación de Estudiantes, organizadora de los festejos de la Semana: «Nosotros organizamos una semana del estudiante a semejanza de las que se realizaban por ejemplo en Colombia, [...] con el propósito de allegar fondos para crear la Casa del Estudiante, que fuese al mismo tiempo que alojamiento para los estudiantes de recursos modestos [...] asiento de la federación y al mismo tiempo un ateneo». (Véase Isaac PARDO, en el documento radiofónico «Qué fue la generación del 28», de Irwin Alejandro MARCANO y Edgar Eduardo MAUCO SAEZ, trabajo presentado en la Universidad Central de Venezuela, 1980, s. p. n. El texto escrito nos fue gentilmente cedido para su consulta por el profesor de Comunicación Social Jesús Sanoja Hernández).

⁶⁴ En la década del veinte la fonda de Chinchurreta, en el barrio habanero de Belén, era el lugar de encuentro de músicos populares, artistas e intelectuales, como los integrantes del Grupo Minorista, Rubén Martínez Villena y Laguado Jaime. Muchos de los que allí se daban cita participaron en la *Revista Venezuela Libre*,

participan los jóvenes universitarios con anterioridad a la Semana del Estudiante, sí podemos apreciar en algunas colaboraciones de este número unigénito cierto tono americanista y patriótico: el poema «México», de Rolando Anzola, con veladas alusiones a la Revolución mexicana; «Yo soy América», de Luis Rafael Castro; y «Bronce», de Miguel Otero Silva, que constituye un auténtico canto a la libertad y a la justicia.

fundada en 1921 por este exiliado venezolano y dirigida por Martínez Villena. (Véase Luis Antonio BIGOTT, *Historia del bolero cubano (1883-1950)*, Caracas, Eds. Los Heraldos Negros, 1993, pp. 121-123).

⁶⁵ Laguado Jaime no duda en definir la revista *válvula* como vocero vanguardista de «páginas bélicas» y de «revista iconoclasta de la joven Venezuela» destinada a liberar al país de la barbarie y del «estatismo candoroso y secular» en que estaba sumido. (Véase Francisco LAGUADO JAIME, «“válvula”, la iconoclasta revista de Caracas» —publicado en *El País*, La Habana, 13 de febrero de 1928—, compilado en *Memoria y cuento de la generación del 28*, de Joaquín GABALDÓN MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 217-220).

2. 2. El grupo del 28. Un proceso de concientización ideológica

Los estudiantes que participaron en la rebelión de 1928, y que, como ya anunciamos, hemos preferido llamar grupo del 28, están constituidos por una base social muy heterogénea⁶⁶. De igual modo, a partir de ese año los «veintiocheros» siempre estuvieron abiertos a otros sectores que también estaban interesados en el derrocamiento de la dictadura: empleados públicos y de comercio, obreros, profesionales liberales, militares, etc. La novela *Fiebre* se hace eco de esa pluralidad social: así Egaña era hijo del dueño de una industria; Robledillo tiene «un padre acomodado y de piel blanca», quien además «pertenece de hecho a la “alta sociedad” la cual le dispensa cierta tolerancia a sus incongruencias y a su mordacidad» (p. 19); Armando Pereda vive en «una casita humilde» que compró su madre tras enviudar y vender «la hacienda que le dejó el marido» (p. 270); Vidal Rojas, «provinciano troglodita» de un pueblo de la isla Margarita, se hospeda en una casa de pensión; por otro lado, hay estudiantes del interior del país que trabajan para costearse los estudios, como Aguilarte —«muchacho humilde»— que cursaba Medicina.

Con respecto a la procedencia de los miembros del grupo del 28, en su mayoría provenían de ciudades del interior de Venezuela, y, a su vez, un alto porcentaje de los universitarios habían estudiado secundaria en el Liceo Andrés Bello —antiguo Liceo Caracas de la capital—; mientras que los que cursaban bachillerato lo hacían también en esa institución dirigida por el novelista Rómulo Gallegos.

Con anterioridad a la Semana del Estudiante, estos jóvenes antigomecistas ya habían compartido proyectos e inquietudes literarias comunes que, en cierta medida, explicarían el carácter que desde un primer momento tuvieron los festejos. Baste citar la experiencia de las revistas *Elite* y *válvula*, a la que ya hemos aludido, y la participación en reuniones y tertulias como las de la Tipografía Vargas, donde se celebraban recitales poéticos, se comentaban las últimas novedades de las nuevas corrientes de las letras hispánicas y se intercambiaban libros. Asimismo, «los del 28» también habían realizado

⁶⁶ Véase Ernesto SILVA TELLERÍA, pról. *cit.*, p. 12. Un estudio sobre el grupo del 28 revela que la mayor proporción de estudiantes integrados en este grupo provenían de las clases medias y que «en este movimiento estudiantil participaron pocos representantes de la clase alta». (Véase María de Lourdes ACEDO y Carmen Margarita NONES, *op. cit.*, pp. 102-103).

determinadas lecturas⁶⁷, como *Sachka Yegulev*, de Leónidas Andreiev (1871-1919), que llegó a constituir la auténtica biblia de los estudiantes⁶⁸; o las *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927), de Pocaterra⁶⁹. Además, en la novela *Fiebre* se apuntan autores como Ortega y Gasset, Stendhal, Jorge Manrique, Bernard Shaw y Upton Sinclair, cuya obra «no aparece en las vidrieras de nuestras censuradas librerías» (p. 95), o títulos como la novela *El fuego* (1916), donde Barbusse denuncia los horrores de la guerra, y que la novia de Robledillo logró burlar de los registros carcelarios. Del texto del escritor galo Rojas expresa lo siguiente:

Es el único libro que poseemos. Lo hemos leído muchas veces. [...] Y los personajes se han tornado para mí en hombres reales, junto a los cuales he luchado largo tiempo entre el fango de las trincheras, cuyas vidas están ligadas a la mía (p. 211)⁷⁰.

⁶⁷ Carmen Margarita Nones y María de Lourdes Acedo tienen constancia de que entre los fondos bibliográficos de los estudiantes presos en el Castillo Libertador había obras de Henri Barbusse, Máximo Gorki, Anatole France, Pío Baroja, Eça Queiroz, Emile Zola, Víctor Hugo, D'Anunzio, Eenan, Chéjov y Andreiev; algunos libros de historia de Venezuela; textos de estudios y ciertos tratados de pensamiento marxista. (*Ibid.*, p. 108).

⁶⁸ Véase Rómulo BETANCOURT, *Venezuela. Política y petróleo*, en *Obras selectas*, tomo I, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979, p. 89. El seudónimo de *Sachka Yegulev* fue adoptado por Rómulo Betancourt para suscribir algunos de sus escritos. (Véase Rafael Ramón CASTELLANOS, *Historia del seudónimo en Venezuela*, *op. cit.*, vol. II, p. 348).

⁶⁹ Este dato puede verificarse en el testimonio de Miguel OTERO SILVA, en la entrevista *cit.* realizada por Napoleón Bravo. El autor de *Fiebre* profesaba una gran admiración por José Rafael Pocaterra y por sus novelas, destructoras de la «buena» sociedad venezolana y que «señalan sin vacilación la complicidad cobarde de esas clases dirigentes con los dictadores y sus esbirros, con los políticos corrompidos, con la zarabanda del lucro, del látigo y del miedo». Además, la obra híbrida *Memorias de un venezolano de la decadencia* —elaborada casi íntegramente tras los barrotes de La Rotunda— influyó —no nos cabe la menor duda— en la escritura de la novela *Fiebre*. (Véase Miguel OTERO SILVA, «José Rafael Pocaterra» —prólogo a las *Obras selectas* del autor, escrito en febrero de 1956—, compilado en *Prosa completa*, *op. cit.*, pp. 221-233).

⁷⁰ En los círculos de artistas e intelectuales latinoamericanos que en la década del veinte estuvieron vinculados a la fundación y dirección de partidos socialistas y comunistas, el nombre del novelista francés Henri Barbusse fue «tan importante como el de Lenin». Además, la revista gala *Clartè* (1919), fundada por este escritor y transformada rápidamente en un movimiento internacional, ejerció una considerable influencia en América Latina. A través de sus páginas se canaliza el desarrollo y significado de la Revolución rusa y se difunden las ideas de izquierda que arribaban al continente. Por esa época también se fundan en Argentina, Chile y Brasil respectivas revistas homónimas orientadas por un fuerte deseo de justicia social. (Véase Jean FRANCO, *La cultura moderna en América Latina*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1971, p. 144 y sigs.).

No todos los estudiantes que forman el frente de oposición a Juan Vicente Gómez coinciden en un mismo método de lucha para liquidar al dictador. Unos, como Ceballos, eran partidarios de la «teoría de la necesidad inaplazable del tiranicidio» (p. 94); la violencia constituía la vía para solucionar los problemas del país: «Su credo es la violencia en cualquier forma. Devoto de Santa Dinamita, pupilo de Maese Máuser, panegirista de la conspiración, fanático del alzamiento» (p. 93). Vidal Rojas, por su parte, pensaba que lo prioritario era derrocar a Gómez; la lucha contra el imperialismo y la oligarquía se aplazaba para una etapa posterior.

Se ha debatido mucho acerca de la formación política que tenían estos estudiantes «revolucionarios». Ya hemos hecho referencias al subtítulo que en las primeras ediciones llevaba *Fiebre*: «Novela de la revolución venezolana». Sin embargo, aquella aventura oposicional contra Juan Vicente Gómez, en esencia aquella «revolución», distaba mucho del cambio que dicho concepto —en consonancia con la ideología de los estudiantes— va adquiriendo a lo largo del relato y —lo que es lo mismo— a medida que avanza la historia de Venezuela.

En el libro *En las huellas de la pezuña* Otero Silva concluye que, aun sin previo acuerdo, «todos los trabajos leídos esa tarde [el primer día de la Semana del Estudiante] estaban orientados en un sentido francamente *revolucionario*»⁷¹. Hemos de aclarar que la palabra *revolucionario* no responde, por supuesto, al concepto marxista de transformación total de la sociedad. Pues ése no era el fin que perseguía la actitud rebelde de los estudiantes. El término *revolucionario* ha de entenderse, por tanto, como instauración de valores patrios, y así el mismo Betancourt lo aclara en la nota 7 del citado texto:

Este *revolucionario* reclama con urgencia una aclaratoria. No es que en nuestro discurso batiéramos teas incendiarias. Simplemente, respondiendo a imperativos de dignidad y de patriotismo, definíamos en lenguaje mesurado y altivo nuestro credo idealista⁷².

En *Fiebre* se dice que los estudiantes hablan de política; en una ocasión se precisa que un grupo de universitarios discute «en voz baja» (p. 33) sobre esos asuntos reprimidos por el régimen. Sin embargo, los jóvenes del 28, protagonistas de la novela, declaran que

⁷¹ Miguel OTERO SILVA, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., p. 335. [La cursiva es nuestra].

⁷² Rómulo Betancourt, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., p. 433. [La cursiva es nuestra].

para ellos las ideologías políticas son «trastiendas brumosas»; la «política es para nosotros una tremenda pesadilla, sin contornos precisos» (p. 34); y manifiestan, en definitiva:

Nuestra política es una simple y elemental cuestión de dignidad personal. Nuestra ideología política —ser enemigos de la tiranía— no es propiamente ideología política: es expresión de nuestra condición humana (p. 34).

Por supuesto, la juventud del 28 tampoco tenía conocimiento de los partidos políticos: «algo todavía más brumoso» (p. 34). En la novela se alude a los dos partidos que tradicionalmente se habían disputado el poder en Venezuela: «Según parece [se apunta irónicamente en el texto] los liberales eran conservadores y los conservadores [...] también eran conservadores» (p. 34). El decir popular de la época de que «los conservadores iban a la misa a las 9 de la mañana, mientras que los liberales lo hacían tan sólo a las 10»⁷³ lo hace confluír Otero Silva en la explicación de que ambos partidos eran «conservadores de un aparato estatal basado en el despotismo y en el peculado» (p. 34).

Pese a que los jóvenes «veintiocheros» se definen como «dolorosamente ignorantes» en lo que al pensamiento político se refiere, sí reconocen ciertos aspectos ideológicos: un concepto «casi abstracto» de la democracia: «en Suiza cambian de gobernante con extraordinaria soltura» (p. 35); la libertad de expresión: «en Uruguay un periódico puede llamar “bellaco” al Presidente de la República sin que su director amanezca al día siguiente con un par de grillos» (p. 35)⁷⁴; algunos de ellos han tenido contacto con las ideas rousseauianas; el socialismo; el marxismo, que Morín llega a definir como una teoría «bastante complicada según parece» (p. 35), y a la cual la propia literatura política tilda de «utopía absurda». Los mismos estudiantes achacan esta situación de ignorancia de las realidades y formas políticas a la censura impuesta por el general Gómez.

⁷³ Manuel Antonio ARANGO, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, F.C.E., 1985, p. 60.

⁷⁴ Desde la presidencia de Julio Herrera y Obes a finales de siglo pasado, Uruguay había vivido un proceso casi ininterrumpido de democratización que le valió el apelativo de «verdadera utopía en tierra latinoamericana». La ausencia de estructuras feudales de explotación y un poder religioso de lineamientos moderados, a lo que habría que añadir un contingente de inmigrantes que arriba al país sobre todo a partir de 1870, favorecieron una transformación socio-económica que, a su vez, generó una serie de reformas político-representativas. (Véase Gustavo y Hélène BEYHAUT, *América Latina. De la independencia a la segunda guerra mundial*, tomo III, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 190-193).

No obstante la represión de la dictadura que impedía la entrada y difusión en el país de nuevas ideas, los participantes de la Semana estudiantil de febrero de 1928 fueron acusados de comunistas⁷⁵ por Pedro Manuel Arcaya, Ministro de Relaciones Interiores de Gómez⁷⁶. Fernando Key Sánchez, que participó en los festejos y que cayó preso en octubre de ese mismo año, aduce que el bloqueo ideológico del gomecismo era el responsable de que los estudiantes tuvieran sólo «muy vagas ideas» acerca del marxismo y «menos todavía acerca de la organización y programa de un partido»⁷⁷.

Ya desde la primera página del libro *En las huellas de la pezuña* se denuncia la «calumnia comunista» que tergiversa el sentido y la orientación de la asonada antidictatorial de 1928. A la vez, Rómulo Betancourt aclara que «los “rojos” de Caracas sabemos relativamente poco de Lenine» [*sic*], y:

Si negamos el carácter comunista dado a nuestro movimiento por individuos extraños al grupo es por deber de sinceridad, por respeto a la exactitud; y eso sin aventurarnos a criticar el comunismo como doctrina y sin hacer disquisiciones sobre la viabilidad o no de su implantación en nuestro medio social⁷⁸.

Pero si los jóvenes que participan en la insurgencia político-social que Otero Silva recrea en *Fiebre* fueron acusados de comunistas, al estudiante Alfonso Olivares, de la novela

⁷⁵ Si bien el Partido Comunista de Venezuela se funda en 1931, con anterioridad a esa fecha ya los exiliados del gomecismo se habían incorporado a las doctrinas marxistas en el destierro. Gustavo Machado y Salvador de la Plaza, por ejemplo, colaboran en la fundación del Partido Comunista de México y Cuba respectivamente. (Véase Pedro Felipe LEDEZMA, *Marxismo y programas en la lucha antigomecista. 1926-1936*, Caracas, Asociación de Profesores del Instituto Pedagógico de Caracas, 1978, p. 111). Pueden consultarse también los siguientes textos: Comité Local de Maracaibo, *Aportes a la historia del P.C.V.*, Maracaibo, Biblioteca de Documentos Históricos, 1971; y, sobre todo, Fernando KEY SÁNCHEZ, *Fundación del Partido Comunista de Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial “Carlos Aponte”, 1980 y el *Libro Rojo*, *op. cit.*, pp. 13-28.

⁷⁶ En 1928 se hace una reforma de la Constitución vigente y se introduce el inciso 6º del Artículo 32 que sería eliminado por el presidente Isaías Medina Angarita. No exento de ironía queda redactado de la siguiente manera: «La nación garantiza a los venezolanos: La libertad de pensamiento manifiesta de palabra, por escrito o por medio de la imprenta, pero quedan sujetas a pena, conforme lo determine la Ley, las expresiones que constituyan injuria, calumnia, difamación, ultrajes o instigación a delinquir. [...] Queda también prohibida la propaganda del comunismo». (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política contemporánea*, tomo II, p. 117). [La cursiva es nuestra].

⁷⁷ Fernando KEY SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, *op. cit.*, p. 317.

Todos iban desorientados —cuyo título podría ser también simbólico—, de Antonio Arráiz, se le hace la misma imputación en un telegrama que llega al pueblo de Aldovea donde había llegado a refugiarse. Reza así: «El gobierno tiene noticia de que el *comunista* Alfonso Olivares, dirigente estudiantil que tomó parte destacada en el movimiento de febrero pasado [...]»⁷⁹. Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura del texto de Arráiz advertimos que el objetivo de Olivares era derrocar a la dictadura utilizando diversos métodos (protestas, alianza con los militares, invasiones, etc.), guiado por un patriotismo «enfiebrecido» sin ningún programa ni planificación; porque —como él mismo pensaba— «la audacia y el entusiasmo pueden mucho»⁸⁰.

Si bien era cierto que los miembros del grupo del 28 eran «ignorantes» en el conocimiento político, por lo menos en el sentido de tener una base ideológica sólida y definida, una suerte de intuición, patriótica quizás, los adoctrinaba en el principio de que la sociedad estaba constituida por explotadores y explotados: «Arriba está una gavilla de bandoleros que roba, atropella, tortura y asesina. Abajo hay tres millones de hombres que son robados, atropellados, torturados y asesinados» (p. 34).

En efecto, es verdad que los jóvenes del 28 no tenían formación ideológico-programática concreta, pero no lo es menos que los acontecimientos que se sucedían en Latinoamérica y en el contexto mundial inciden en su conducta, así como los contactos con focos insurgentes de otros países⁸¹. Incluso el propio novelista Otero Silva no deja de reconocer el ministerio que desempeñó la Revolución mexicana en hechos de la historia continental, como las acciones de Augusto César Sandino, los levantamientos de los líderes agrarios en Bolivia, la huelga bananera del 28 en Colombia y, por supuesto, el movimiento estudiantil contra la dictadura de Juan Vicente Gómez⁸². Por tanto, no debe sorprendernos en *Fiebre* la admiración explícita que sentían «los nuevos» por la Revolución mexicana, acicateadora de la «fiebre» de Vidal Rojas. Durante la clandestinidad del protagonista, y tras

⁷⁹ Antonio ARRÁIZ, *op. cit.*, p. 9. [La cursiva es nuestra].

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹ Véase la opinión de Rómulo BETANCOURT al respecto en su citado libro *Venezuela: política y petróleo*, p. 87.

⁸² Véase Miguel OTERO SILVA, conferencia dictada en la Fundación Mendoza de Caracas, en julio de 1965, recogida más tarde en su libro *México y la Revolución Mexicana/Un escritor venezolano en la Unión Soviética*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, pp. 9-29; puede consultarse también la versión corregida, integrada en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 125-153.

el fracasado golpe al Cuartel San Carlos, asalta su imaginación: «México rebelde y fértil y yo buscando en la mirada de los campesinos impenetrables la fe en Emiliano Zapata que no se marchita ni con la muerte» (p. 95).

El corto presidio que los estudiantes del grupo del 28 sufren en el Castillo Libertador después de los sucesos de la Semana del Estudiante representa un avance en su pensamiento y en su formación política, al entrar en contacto con opositores del gomecismo, como Pío Tamayo y el periodista Rafael Arévalo González (1866-1935)⁸³. A su vez los propios estudiantes han declarado que ese breve lapso de tiempo en cautividad llegó a resultarles incluso «agradable»⁸⁴. Al salir de la cárcel el personaje de *Fiebre* Armando Pereda fue «presa de la inquietud alucinada que trajo del Castillo» (p. 57); igualmente, la nueva postura vital de Rojas, dado su carácter romántico-idealista, va entremezclada con el sentimiento amoroso: «Estoy descubriendo un nuevo ser que se desborda en mi sangre con banderas de vida y de fiebre. Me siento guerrero, poeta y hasta místico» (p. 59).

A partir de la Semana del Estudiante, y a lo largo de todo el año 28, se sucede una cadena de insurgencias. Así, un grupo de estudiantes y trabajadores contacta con ciertos oficiales de la guarnición caraqueña y decide aventurarse en un levantamiento cívico-militar destinado a derrocar al gobierno. En el asalto al Cuartel San Carlos, acometido el 7 de abril del año 28⁸⁵, hay que destacar el papel que desempeñaron los antigomecistas exiliados, como

⁸³ Arévalo González había desafiado al régimen de Gómez lanzando en 1913 la candidatura presidencial de Félix Montes. Este hecho y la sátira contra ciertos aspectos de la vida pública, acometida desde los editoriales del periódico *El Pregonero* (1894-1909) —órgano del que era director—, lo habían llevado trece veces a prisión. Con motivo del encarcelamiento de los estudiantes Arévalo González arremete de nuevo contra el gobierno, y en una carta dirigida al dictador cuestiona valientemente: «¿Es también un crimen cantar la libertad? ¿Merece castigo el ensalzar esa diosa de todos los pueblos dignos y felices?». Este desafío lo conducirá a un cautiverio definitivo, tras cuyos barrotes muere ocho meses antes de la caída de Gómez. (Véase Carlos Emilio FERNÁNDEZ, *loc. cit.*, p. 77).

⁸⁴ Rómulo Betancourt cuenta sabrosas anécdotas de los días en que él y sus compañeros pasaron en prisión: la indumentaria de los estudiantes cautivos; las veladas artísticas donde se cantaba la famosa tonada «La violetera», se imitaba la risa seráfica de Gómez y se representaban cuadros plásticos de escenas griegas. La noche era la hora de los «cuentos verdes» y de las «coplas del estudiante preso», escritas en colaboración por Miguel Otero Silva y el poeta Israel Peña, con acompañamiento de bambuco colombiano interpretado por Elías Toro. (Véase Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, *op. cit.*, pp. 373-375).

⁸⁵ Para un análisis exhaustivo de este acontecimiento puede verse el texto de Rafael Ramón CASTELLANOS, *La sublevación militar del 7 de abril de 1928*, Caracas, Italgráfica, 1978; y el libro citado de María de Lourdes ACEDO y Carmen Margarita NONES, pp. 88-90.

el poeta Alfredo Arvelo Larriva (1883-1934), cuya misión era coordinar las acciones del complot. Sin embargo, esta asonada fracasó por una delación no muy esclarecida aún. Muchos de los participantes fueron apresados; algunos de ellos sólo saldrían en libertad en 1936; otros deciden marcharse al exilio, como el teniente Barrios, Rafael Vegas, Armando Zuloaga, José Tomás Jiménez Arráiz, Rómulo Betancourt o Miguel Otero Silva⁸⁶.

El novelista venezolano decide relatar también este acontecimiento de la historia nacional en su libro *Fiebre*. Tras este frustrado golpe, objeto de una delación, como la cometida por el personaje Espartaco de *Cuando quiero llorar no lloro*, unos no tuvieron otra opción que la clandestinidad, como Vidal Rojas, que terminó en «un cuarto del fondo» de la casa de las hermanas Millán —de profesión floristas—, con ciertas reminiscencias de las hermanas Larrousse, encubridoras y consejeras de los guerrilleros de *Cuando quiero llorar no lloro*. Pero en *Fiebre* también se valora el exilio como salida a un estado de hostigamiento y de falta de libertades: «Para comprender verdaderamente la revolución —puntualiza el obrero Figueras a Vidal Rojas— yo creo que necesitas salir al extranjero» (p. 99). Además, Rojas quiere irse de Venezuela y sentirse «libre de esta muralla china que contra las ideas ha levantado la tiranía» (p. 99). Acicateado de hecho por una prevista invasión armada, como en la que participaría Miguel Otero Silva en junio de 1929, Vidal concibe su futuro así: «me asomaré a las realidades políticas de otros países, estudiaré, y sabré al menos hacia dónde vamos nosotros» (p. 99).

El período en que Vidal Rojas permanece en la ilegalidad influye en una nueva toma de conciencia de la verdadera situación nacional. La desaparición de su novia Cecilia, quien no cumplió la promesa de marchar con él a Curaçao, donde se gestaba un asalto a la fortaleza de la isla caribeña para luego invadir Venezuela, y el hecho de invertir su tiempo de hombre clandestino en la lectura de libros, le han permitido «meditar largamente sobre una nueva palabra: “socialismo”», que no duda en calificar de «una hermosa y noble palabra» (p. 113). En cambio, la traición de Cecilia supone para Vidal momentos de incertidumbre: «Yo, desconcertado aún por el golpe sufrido, me siento vacilar entre fuerzas diversas y vivo una inquietud de encrucijada» (p. 114). Finalmente Rojas, desencantado y abatido, opta por la violencia, no tanto por convicción ideológica como por decepción amorosa⁸⁷: «Pensaré por la

⁸⁶ Para la participación de Miguel Otero Silva en este alzamiento véase el libro citado arriba de Rafael Ramón CASTELLANOS, p. 371 y sigs.

⁸⁷ Véase Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 43.

boca inexorable de mi fusil...» (p. 114); y se alista en la montonera del coronel Urrutia que pretendía hacerse con el poder. El novelista ha expresado de este personaje:

Al escribir *Fiebre*, mi primera novela, situé en ella a un caudillo reaccionario y aventurero sin pensar que alguien pudiera evaluarlo como símbolo de los caudillos de ese género (la verdad es que yo quise pintar concretamente a un general de nombre Rafael Simón Urbina, cuyas fechorías me tocó presenciar)⁸⁸.

Aunque el autor use indistintamente los términos de “montonera” o “guerrilla”, Alexis Márquez Rodríguez considera significativo —dada la diferencia ideológica entre ambos— el predominio del primero⁸⁹. Pues, si se conoce por montonera una tropa improvisada que se levanta contra el gobierno y fue práctica común durante las guerras civiles latinoamericanas, en cambio, la guerrilla es una forma armada de lucha, compuesta por las masas populares, y cuya estrategia de acción se dirige a transformar el régimen social vigente⁹⁰.

A medida que Vidal Rojas vive la experiencia de la montonera va conociendo la verdadera realidad de Venezuela: «Hasta hoy, yo me había mantenido lejos de los hombres del campo, lo que equivale a decir lejos del corazón de mi patria» (p. 148). El nuevo estado en armas le ha permitido acercarse a la «otra» Venezuela rural⁹¹: el analfabetismo y la ausencia de instrucción⁹², la promiscuidad, las condiciones insalubres en que vivían los campesinos, sobre quienes se cebaban, además, las deudas de la pulpería —propiedad del patrón— y que lo sumían en un círculo vicioso casi imposible de romper. Por lo que Vidal Rojas concluye: «Las deudas, la recluta, la fiebre y el hambre son las cuatro estaciones de su miseria» (p. 149).

⁸⁸ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁹ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁰ Puede verse, por ejemplo, Ernesto GUEVARA, *Obras (1957-1967)*, tomo I, La Habana, Casa de las Américas, 1970, cap. Principios generales de la lucha guerrillera, pp. 31-57.

⁹¹ Sobre la vida de la población rural enfeudada durante el gomecismo puede verse Federico BRITO FIGUEROA, *Historia económica y social de Venezuela*, tomo II, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1986, pp. 410-419.

⁹² Durante las décadas de gobierno gomecista el estado de la educación venezolana no fue mejor que en etapas anteriores, no obstante los ingresos obtenidos de la explotación del petróleo; y nunca se destinó a materia educativa más del 6'4 por ciento del Presupuesto Nacional. Para el año de la muerte de Juan Vicente Gómez —1935— sólo dos universidades —la de Caracas y la de Mérida— sobrevivían a la hecatombe. (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *Historia Fundamental de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, pp. 540-541).

Asimismo, la situación de los más pequeños en la Venezuela telúrica la describe Otero Silva en un emotivo párrafo:

A las puertas ruinosas quedaban chiquillos desnudos, pasto de anquilostomos [sic], exhibiendo las narices sucias y los ombligos mal cortados. [...] Aquellos terraplenes resecos junto a las casuchas, aquella vegetación espinosa y agresiva, son marco propicio a la mujer harapienta y al muchacho desnudo y enfermo (p. 117).

Más tarde este fragmento daría lugar —y así lo declara el escritor— al entrañable poema «Niño campesino»⁹³.

Asimismo, cuando Vidal Rojas tiene las primeras experiencias rumbo a la montonera, hace una aguda reflexión en torno a sus ideales de insurgente:

¿iba yo a pelear por éstos? ¿por éstos que se morían de mugre y de abandono en los ranchos dolorosos? Bien me decía algo interior que no. Que era muy relativo mi abstracto ideal de justicia si no postulaba el sosiego para aquéllos con quienes la vida había sido supremamente injusta. Si lográsemos imponer nosotros a balazos en el poder al coronel Urrutia que hacía promesas democráticas, poca cosa sabrían de lo sucedido la mujer que soplabla el fogón, el chiquillo ventruado, Ruperta terrosa y el hombre que se marchó con el machete al hombro (p. 118).

El personaje se pregunta, entonces, acerca de los motivos que lo condujeron a sumarse a la lucha caudillista y si las consecuencias de una supuesta victoria aliviaría la vida injusta del campesino venezolano. Su conclusión negativa al respecto podemos asimilarla al significado último del caudillismo que, en definitiva, no era sino una pugna más por el poder.

Los hombres que acudían a luchar a la montonera tampoco tenían ideales más concretos que Vidal Rojas. Así, cada montonero cae muerto «sin que toda la sangre

⁹³ Compárese este pasaje de *Fiebre* en que se describe la vida de los niños en las zonas rurales y el poema «Niño campesino», del libro *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, op. cit., pp. 77-78; esta composición puede verse también en la compilación *Obra poética*, op. cit., p. 68. De este mismo poema dice su autor, refiriéndose a la fusión de literatura y periodismo que caracteriza toda su obra, que «tiene ribete de entrevista». No nos extraña este procedimiento de prosificación de poemas, pues el mismo Otero Silva ha declarado en repetidas intervenciones que ése es uno de sus «trucos, ardidés o manías». Este recurso lo ensaya también en *Fiebre* con los poemas «El cinto de Orión» y «Sed»; en la novela *Casas muertas* con «Galerón del gallo zambo»; y en *Ofinica nº 1* con «Tercetos a Olimpia». (Véase Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, op. cit., p. 40 y sigs.).

derramada antes le valiera siquiera para saber por cuál ideal moría. Peleaba por el general Urrutia que viene en la retaguardia. Nada más» (p. 130).

Fiebre señala, además, una burla del desconocimiento de las habilidades y prácticas militares de los montoneros, destinada a mostrar la improvisación y la ausencia de un programa en los movimientos caudillistas. Observemos el siguiente diálogo:

—Oye, chico! El teniente Rojas no sabe todavía manejar el fusil.

[...]

—Agapito! Enséñele al teniente Rojas cómo se dispara el fusil.

[...]

Y Agapito me enseña en cuatro lecciones la fórmula para enviar un recado de muerte a un prójimo (pp. 122-123).

Cuando cae muerto el negro barquisimetano de la hueste del coronel Urrutia, Rojas reflexiona sobre el sinsentido de las guerras que se han sucedido en Venezuela desde la conquista:

Muerto, descubierto el pecho sin miedo, como han caído millares de hombres sobre la tierra de mi país. Como vienen cayendo desde hace muchas generaciones. Como caían los indígenas frente a los arcabuces de los conquistadores; como caían los patriotas frente a las carabinas de Monteverde y las lanzas de Boves; como se ha sembrado de sangre la entraña más profunda de Venezuela en el sucederse de estériles guerras civiles que son nuestra historia (p. 130).

Orlando Araujo hace una interpretación de la violencia en la historia de Venezuela como las sucesivas respuestas que, desde la llegada de los españoles, el pueblo tuvo que afrontar para defender la soberanía nacional y la conquista de un país legítimo y libre⁹⁴.

Con todos los fracasos y frustraciones, la guerrilla ha despertado en Vidal Rojas la conciencia del verdadero sentido de las luchas de los caudillos:

El ser guerrillero te habrá servido para convencerte de que por ese camino no se va a ninguna parte, ni triunfando. Te habrá servido también para medir la canallada de la mayoría de nuestros caudillos que son como tu general Urrutia. Habrás visto que la política no es para

⁹⁴ Véanse los textos siguientes de Orlando ARAUJO: *Venezuela violenta*, Caracas, Eds. Espérides [sic], 1968 y *En letra roja. La violencia venezolana literaria y social*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/Institutos Humanísticos de Investigación, 1974.

ellos sino un pleito entre mayordomos. Pelean contra Gómez porque quieren arrebatarle esta hacienda anchota que es Venezuela (p. 201).

A pesar de toda la mitología que ha generado la figura del caudillo, su origen «no está en la tradición, ni en los valores, ni en el pasado remoto», sino en las transformaciones que sufre la propiedad de la tierra en Venezuela desde finales del siglo XVIII. Ese «ser de violencia», como lo llama John Lynch, inicia su carrera como héroe local y va sucesivamente reclutando hombres, ganando batallas y, consecuentemente, estableciendo su autoridad. Desde el caudillo primitivo, representado por Boves o José Antonio Páez, a otras formas del caudillismo moderno, como la dictadura oligárquica, de la que fueron singulares ejemplos Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, o el populismo, genuinamente representado por Rómulo Betancourt⁹⁵, la ausencia de ideología política y de afirmaciones programáticas ha sido sustituida por el personalismo, la fe ciega en el líder, cuyo cometido último es la toma del poder⁹⁶.

Cuando el general Urrutia ve la causa perdida, abandona cobardemente a sus soldados, quienes, ante «el dilema trágico» de la muerte, deciden dispersarse. Entonces Vidal Rojas y los dos hombres que lo acompañan son capturados por el ejército y conducidos al penal llanero de Palenque: «No hay libros en Palenque. Ni horas disponibles porque las que nos restan libres son horas agobiadas por un cansancio que no permite pensar» (p. 199). Al referirse al carácter de experiencia de vida —personal y del grupo del 28— como germen de la novela *Fiebre*, Otero Silva anota que el relato de Palenque es «un episodio vivido por mis compañeros universitarios que fueron a parar a este campo de concentración»⁹⁷.

A comienzos de octubre de 1928 se desarrolla en Venezuela un segundo pronunciamiento contra la dictadura. La Federación de Estudiantes de Venezuela envía una carta a Juan Vicente Gómez, en la que le exigía la libertad de quienes permanecían en prisión desde la Semana del Estudiante, entre ellos Pío Tamayo y Rafael Arévalo González, o habían

⁹⁵ El mensaje del populismo se caracteriza por la imprecisión y la vaguedad, si bien estos caudillos de la modernidad argumentan que su retórica va orientada a inaugurar el estilo político contemporáneo. En definitiva, este «juego de ambigüedades» no es sino la máscara tras la que se esconde el verdadero fin del gendarme necesario: el entronamiento y la autoridad. (Véanse los libros siguientes de Luis BRITTO GARCÍA: *La máscara del poder*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1988 y *El poder sin la máscara*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1989).

⁹⁶ Véase John LYNCH, *Caudillos en Hispanoamérica. 1800-1850*, trad. Martín Rasskin Gutman, Madrid, Editorial Mapfre, 1993, p. 529 y sigs.

⁹⁷ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 44.

sido encarcelados por los acontecimientos del 7 de abril, como Ernesto Silva Tellería, Carlos Irazábal o Jóvito Villalba. Estas nuevas protestas conducen a un grupo de estudiantes al cautiverio en el Castillo Libertador y a los trabajos forzados en Las Colonias. De los ciento setenta y tres «niños inermes e inexpertos» como los tildó el Benemérito⁹⁸, dieciséis —considerados líderes por los esbirros— fueron trasladados al presidio de Palenque, tránsito que Otero Silva relatará en *Casas muertas*⁹⁹. Esta imagen terrible de los presos gomecistas reaparece nuevamente durante el viaje de Carmen Rosa a las fundaciones petroleras en *Oficina n° 1*¹⁰⁰.

Así, en el «Horror de Palenque» Vidal Rojas y sus compañeros de montonera son sometidos a trabajos forzados para la construcción de carreteras, práctica, por otra parte, muy usual durante toda la dictadura gomecista. Pues, según el decir de Gómez, «como no quieren estudiar, que aprendan a trabajar»¹⁰¹. En la novela *La carretera* (1937), de Nelson Himiob (1908-1963), también se relatan los excesos a que son sometidos los estudiantes¹⁰². Igualmente, en un poema del mismo título Miguel Otero Silva recrea ese espacio del terror con imágenes apocalípticas imbuidas de la estética de vanguardia: la «vida de forzado/impreso en el paisaje con pinceladas turbias»¹⁰³.

Entre los cautivos del campo de Palenque que discurren en *Fiebre* hay tres hombres que provenían de la colonia penal de Cayena, quienes declaran que esto es un «infierno» comparado con el presidio francés: «Allá quedan aún destellos de humanidad y no se mata a los hombres como a bestias» (p. 205)¹⁰⁴.

⁹⁸ Juan Vicente Gómez, «una entrevista de “*El Nuevo Diario*” con el dictador» —publicada en Maracay el 6 de noviembre de 1928—, compilada en el citado libro de Joaquín GABALDÓN MÁRQUEZ, p. 277.

⁹⁹ Miguel OTERO SILVA, *Casas muertas*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975, cap. VII (Éste es el camino de Palenque), pp. 77-85.

¹⁰⁰ Miguel OTERO SILVA, *Oficina n° 1*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976, pp. 12-13.

¹⁰¹ Juan Vicente GÓMEZ, entrevista *cit.*, p. 277.

¹⁰² Nelson HIMIOB, *La carretera*, Caracas, Editorial Elite, 1937.

¹⁰³ Miguel OTERO SILVA, «La carretera», en *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁴ Rómulo Betancourt recuerda que cuando estuvo preso en el Cuartel del Cuño, tras los acontecimientos de la Semana del Estudiante, fue confinado al calabozo llamado «el miriñaque» —destinado «a los más desgraciados, a los más infelices, que no disponían del dinero convenido para pagar trato y alojamiento»—, en el cual compartió los días con algunos prófugos de nacionalidad francesa que provenían de la penitenciaría de Cayena. (Véase Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, *op. cit.*, p. 359).

No obstante las duras condiciones, el tiempo transcurrido en cautiverio será trascendental para la formación de los estudiantes. Así, en *Fiebre* se habla de las «Cátedras al aire libre dictadas por los maestros menos libres del mundo» (p. 200). La cárcel ha operado una profunda transformación en Vidal Rojas que lo orienta a lo que considera una «verdadera revolución». Este viraje cualitativo que el protagonista estima necesario en Venezuela supondría el derrocamiento de un régimen político-social ya caduco y la instauración de otro nuevo. «Yo no le discuto [dice Vidal Rojas refiriéndose al revolucionario Figueras] con la misma tenacidad de antaño»; y añade: «Algo me grita, en mi interior, que la voz de Figueras está señalando nuestro verdadero camino» (p. 203).

Transcurridos dos años de los acontecimientos de 1928 se genera un cambio en los estudiantes que participaron en el movimiento de insurgencia antidictatorial. Y los integrantes del grupo del 28 deciden tomar distintas vías: «Este par de años duros ha espantado a los que no tenían verdadera fibra de luchadores» (p. 194). Unos han sido carcomidos por el sistema gomecista, como Saldaña, que acusa a los “revolucionarios” de «pichones de libertadores», «los que se convierten en revolucionarios porque la cárcel es más llevadera que los textos de estudio» (p. 195); otros han cedido a una vida fácil y confortable, como Aguilarte, quien residió en Nueva York durante tres meses, y cuando Robledillo le pregunta «si había hablado con los anti-gomecistas emigrados y si se había enterado de sus planes de invasión armada», reacciona con un tarareo «acompañándose con la punta marrón de sus zapatos blancos»:

I can't give you anything but love,
Baby... (p. 195).

Pero el mismo Robledillo, quien fijó «posiciones» de forma categórica en la cárcel de Palenque, puntualiza: «Cuando se muera o maten a ese viejo tirano imbécil, me dedicaré a criar gallinas de raza y a escribir versos subrealistas» (p. 202), porque —aclara— el proyecto de reformar la realidad es «fastidiosísimo»: «A la revolución social le falta **sprit**» (p. 202) —la negrilla es del autor—.

Sin embargo, los estudiantes verdaderamente concientizados son optimistas en relación al futuro. En este sentido hay que destacar a Vidal Rojas, preso y palúdico, pero de

ideas cada vez más claras y consecuentes. Robledillo, consciente del porvenir, comenta a Vidal:

Por detrás viene una generación que habrá que verla, Vidal! Muchachos sin las lacras nuestras, sin nuestros prejuicios, sin nuestra bebedera de aguardiente, con los ojos adolescentes fijos en el futuro de nuestro pueblo. Nosotros hemos servido para abrirles camino (p. 197).

Del mismo modo, en la novela *La carretera*, de Nelson Himiob, también se traza la visión de un «mañana» que el protagonista vislumbra, a pesar de las disidencias, esperanzado y utópico¹⁰⁵. Y esa postura de combate a la tiranía es la que augura el romántico —y «afiebrado»— Vidal Rojas para los jóvenes de ojos «fijos en el futuro de nuestro pueblo» (p. 197).

Al final de *Fiebre* hay una carta que Rojas —enfermo de paludismo en el campo de Palenque— envía a los compañeros presos en el Castillo Libertador. El crítico Alexis Márquez Rodríguez se ha expresado en torno a la ideología de este interesantísimo documento, y no duda en afirmar que puede valorarse como: «un lúcido intento de ser el verdadero *Manifiesto de la Generación del 28*, con su diáfana orientación socialdemócrata, si bien ésta era más intuitiva que racional»¹⁰⁶. En ese manifiesto —de «viril» lo catalogan algunos¹⁰⁷—, en el que Rojas esboza su pensamiento sociopolítico, aflora una sucesión de elementos que resulta francamente trascendental para entender el mensaje de la novela. De entrada se defiende, por un lado, la idea de la lucha de clases como fuerza motriz del desarrollo de toda sociedad, a la vez que se hace una clara y firme reivindicación del papel histórico de la clase obrera como creadora de un nuevo orden¹⁰⁸. En este sentido, en el texto del protagonista de *Fiebre* la justicia se perfila como ideal de lucha, cuya vanguardia la constituye «la inmensa legión de hombres sin pan y sin justicia que son y serán el alma de la revolución» (p. 215). Y asimismo Rojas refiere a los estudiantes presos que «la fuerza que ha de realizar ese porvenir» la conforman «los centenares de miles de desheredados que se

¹⁰⁵ Nelson HIMIOB, *op. cit.*, p. 229.

¹⁰⁶ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 42. [La cursiva es del autor].

¹⁰⁷ Óscar SAMBRANO URDANETA, «Transfondo histórico y social en *Fiebre*», prólogo a *Fiebre*, Caracas, Eds. del Ministerio de Educación, 1961, p. XVI.

¹⁰⁸ Compárense estas ideas explícitas en la carta de Vidal Rojas con los planteamientos que hacen Carlos MARX y Federico ENGELS en el *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Editorial Progreso, 1985, p. 36 y sigs.

mueren de hambre y de olvido en las ciudades y en los campos» (p. 216), «las legiones de parias» (p. 216), «los siervos» (p. 217), quienes tendrán que enfrentarse a «los mercaderes», «la minoría que se nutre del látigo» (p. 216), «los enemigos de nuestro pueblo» (p. 217), «los que comercian con la miseria y el sudor de nuestros campesinos» (p. 217).

Por otra parte, en ese testimonio epistolar de Vidal Rojas queda manifiesta también una visión materialista de la historia y de la realidad nacional, que no venía sino a desentrañar la verdadera esencia del sistema político gomecista. Transcribimos extensamente un fragmento de la novela que ilustra lo dicho:

Por negocio una pandilla de mercaderes está asesinando a nuestro pueblo. Por negocio los hacendados honorables se desposan con la barbarie que les domestica los peones a planazos. Por negocio las compañías imperialistas brindan su apoyo a este viejo bárbaro para que chapotee en la sangre de un pueblo. Por negocio una bandada de rábulas ofrece al extranjero jirones de nuestra soberanía nacional. [...] Por defender sus centavos manchados los ricos cierran los ojos para no mirar la sangre y se tapan los oídos para no escuchar sus gritos. Por negocio ciertos generales descontentos preparan invasiones armadas y los politiqueros se van a escribir panfletos ramplones al destierro o se exponen a un carcelazo. Todos tienen la mirada fija en algo desligado del más elemental idealismo (p. 215).

El enriquecimiento constituía, en definitiva, «el fundamento de la política moderna, la clave del mundo y de la humanidad» (p. 215).

A lo largo de toda la carta se reitera la idea de la transformación de los estudiantes: «yo sé que ustedes no son los mismos de 1928» (p. 213); «hoy somos distintos a lo que fuimos en 1928» (p. 214); y hasta Rojas llega a definir el documento como «expresión de la mutación de nosotros» (p. 112). Todo el texto es, además, una autocrítica de las actuaciones pasadas. El presidio y el sufrimiento han operado en los estudiantes un proceso de madurez ideológica, y lo que ayer fue «ingenua ignorancia», sentimentalismo, «patria, compañerismo, libertad», «abstractos ideales» y, en última instancia, «nuestra ingenuidad de *los veinte años*, nuestro romanticismo» (p. 214) —la cursiva es nuestra—, se transforma en ideología: «Nuestro camino es ahora una ruta de contornos precisos, sin espejismos y sin flores artificiales» (p. 216).

Pero retomando el comentario que hace Márquez Rodríguez en relación a la carta que Vidal Rojas envía a los estudiantes presos en el Castillo, y que el crítico define —

repetimos— como «un lúcido intento de ser el verdadero *Manifiesto de la Generación del 28*»¹⁰⁹, habría que plantearse, primero, si se puede hablar de una ideología conjunta para la llamada “generación del 28” y, en segundo lugar, en caso afirmativo, cuáles serían los postulados de ésta. Ya hemos aducido anteriormente que los 252 estudiantes que protagonizaron el movimiento de 1928 no tenían otro principio en común que una firme posición de combatir la tiranía, y «la única alternativa planteada a la dictadura de Gómez fue la aspiración democrática vaga y sin contornos delimitados»¹¹⁰. Será más tarde, en la cárcel y en el exilio, cuando los integrantes del grupo del 28 vayan conformando su ideario¹¹¹. Los estudiantes que son confinados en el Castillo Libertador van a convivir con cuatro personalidades enemigas del régimen que incidirán en su pensamiento político: el poeta Pío Tamayo, Juan Montes, el viejo antigomecista Rafael Arévalo González, al que ya hemos hecho referencia, y Alberto Ravell (1906-1960)¹¹². Los dos primeros habían tenido la oportunidad de leer las doctrinas políticas modernas durante su experiencia en el destierro. Así, en el mismo Castillo se perfilan las líneas ideológicas de los estudiantes: unos se deciden por los posicionamientos radicales de Tamayo y Ravell¹¹³; otros siguen las ideas democrático-conservadoras de Arévalo González; y otros se declaran simplemente apolíticos. En el destierro algunos de los «veintiocheros» se afilian a doctrinas y partidos marxistas-leninistas, como Rómulo

¹⁰⁹ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁰ María de Lourdes ACEDO y Carmen Margarita NONES, *op. cit.*, p. 116.

¹¹¹ Sobre la evolución política de los estudiantes después de 1928 y después del 1935, fecha de la muerte de Gómez, véase el interesante trabajo citado de María de Lourdes ACEDO y Carmen Margarita NONES, p. 107 en adelante.

¹¹² Para un perfil de este personaje histórico anotaremos que al concluir los estudios primarios Alberto Ravell comienza a desempeñar diversas profesiones. Sufre un primer encarcelamiento a los quince años y permanecerá dieciséis en prisión, hasta que es liberado tras la muerte del dictador. Fruto de su experiencia carcelaria son las obras: *Estampas* (1938), *Humanidad* (1949) y *Bajo el signo de los bárbaros* (1950). (Véase *Diccionario general de la literatura venezolana*, Lubio CARDOZO y Juan PINTÓ, coords., tomo II, Mérida, Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres», Universidad de Los Andes, 1987, p. 427).

¹¹³ Algunos de los estudiantes que abandonan la cárcel del Castillo Libertador en 1929 se integran en distintos grupos de trabajo considerados las primeras células comunistas, como el de Lecciones Obreras, el del «pomposo PCV» y los grupos de las plazas Baralt y Urdaneta en Maracaibo. (Véase Fernando KEY SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 9-12).

Betancourt en Costa Rica o Miguel Otero Silva en Francia; otros a la democracia conservadora o al aprismo¹¹⁴:

el obligado exilio puso a los estudiantes en contacto con otras realidades, latinoamericanas y europeas, y [...] las experiencias así obtenidas los ayudaron a dar sentido a la actitud de rebeldía frente al orden existente, actitud que hasta entonces había sido emotiva. La crítica de estos “intelectuales” que hasta entonces había sido “moral” comienza a definirse y tomar contornos “ideológicos”¹¹⁵.

Sin embargo, pese a que no consideramos totalmente legítimo —por las razones arriba expuestas— hablar de un credo conjunto para los integrantes del grupo del 28, sí advertimos tras nuestra lectura de *Fiebre* ciertos atisbos ideológicos, los cuales hemos ido desglosando a lo largo de este capítulo, y que confluyen en la fe que Otero Silva deposita en el obrero Hilario Figueras. Todo ello nos hace pensar que esta novela de tintes autobiográficos fue escrita por un autor en el que ya se habían operado ciertas transformaciones en su pensamiento político y, por ende, se había alineado a la vanguardia ideológica. Además, en la última página de la segunda versión de la novela *Fiebre* podemos ver la fecha oficial de inicio y culminación de esta novela: 1931-1935. Como ya se ha visto en el capítulo I de este trabajo, para ese entonces ya Miguel Otero Silva había participado en actividades con los comunistas¹¹⁶: el asalto a Curaçao, dirigido por Gustavo Machado, con quien mantuvo contactos en París durante el exilio de ambos¹¹⁷; había sido perseguido por profesar tales doctrinas en Trinidad, donde era representante de la organización comunista venezolana. De igual modo convendría recordar que, con anterioridad a la culminación de

¹¹⁴ Todos estos datos están tomados del testimonio que da Miguel OTERO SILVA en la entrevista «Dos generaciones» citada anteriormente y realizada por Napoleón Bravo.

¹¹⁵ María de Lourdes ACEDO y Carmen Margarita NONES, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁶ Durante estos años los venezolanos desarrollan actividades en los partidos comunistas de Cuba, México, Colombia y Centro América, a la vez que habría que destacar una valiosísima correspondencia clandestina y sus colaboraciones en la prensa «para atraerse adherentes o simpatizantes dentro y fuera de Venezuela». En este sentido valdría citar nombres como *La Chispa*, de Panamá; *Libertad, Venezuela Futura* y *El Obrero Libre*, de Nueva York; *Bandera Roja* y *El Relator*, de Cuba; *El Comunista*, órgano oficial del Buró del Caribe de la Internacional Sindical Rusa, y *El Martillo*, órgano del Partido Comunista Venezolano (Sección Venezolana de la Internacional Comunista de Moscú), etc. (Véase el *Libro Rojo*, *op. cit.*, pp. 13-19).

¹¹⁷ Estos encuentros han sido recreados por el periodista Jesús R. ZAMBRANO en su trabajo inédito «El exilio de Miguel Otero Silva», el cual nos fue gentilmente cedido por el propio autor.

Fiebre, Otero Silva había disentido del Plan Barranquilla de Rómulo Betancourt¹¹⁸ por considerarlo un programa «pobrísimos» y así lo expresa en una carta que le envía desde París¹¹⁹.

Ya en la última parte de *Fiebre* —de título homónimo— podríamos preguntarnos por qué Otero Silva elige a Dostoievski como interlocutor del discurso de Vidal Rojas, en reiteradas ocasiones trasunto de su yo autorial. Aproximadamente hacia 1910 los escritores soviéticos (Tolstoi, Dostoievski, pero sobre todo Gogol, Chejov, Gorki y Andreiev) comienzan a ejercer una destacada influencia sobre los nuevos novelistas venezolanos de entonces, José Rafael Pocaterra y Rómulo Gallegos, entre otros¹²⁰, quienes, a su vez, conforman el imaginario de Otero Silva. Pero además, en un viaje que este novelista realiza en 1965 a la Unión Soviética manifiesta su admiración por el autor de *La guerra y la paz*, y en una conferencia donde relata las peripecias de la estancia defiende enérgicamente que «Dostoievski es el novelista de más avasallante humanidad, de más clarividente pasión que ha producido la literatura narrativa en toda su historia»¹²¹. A su vez, en algunas de sus entrevistas Otero Silva confiesa que Dostoievski es su escritor preferido¹²²; y asimismo reconoce su influencia «probable», junto con la de otros autores soviéticos como Gogol, Gorki y Erenburg¹²³. Nada tiene de extraño, por tanto, que en un momento del monólogo que aparece al final de *Fiebre* Otero Silva se refiera a Dostoievski como «maestro».

En la parte final de la novela, la «fiebre» de Vidal Rojas tiene un doble significado: calentura palúdica contraída en aquella sabana inmunda donde había sido confinado y el mal nacional bajo la opresión de la dictadura de Gómez:

El dolor de mi pueblo! Iluminado por la fiebre, tendido en mi rincón de tierra, veo cómo lo llevan a costas los hombres trágicos que van saliendo del campamento. Los hombres que se

¹¹⁸ Véase el *Libro Rojo*, *op. cit.*, pp. 286-295.

¹¹⁹ Esta misiva enviada por Miguel Otero Silva a Rómulo Betancourt, fechada en la capital francesa el 21 de abril de 1931, puede consultarse en el citado *Libro Rojo*, pp. 280-281.

¹²⁰ Véase Arturo USLAR PIETRI, *Letras y hombres de Venezuela*, México, F.C.E., 1948, pp. 141-142. Este gusto por los autores soviéticos no era exclusivo del medio venezolano, sino que se había generalizado entre los simpatizantes de la izquierda, por ejemplo, los escritores argentinos del grupo de Boedo.

¹²¹ Miguel OTERO SILVA, «Un escritor venezolano en la Unión Soviética» —conferencia dictada en la Asociación de Escritores de Venezuela, septiembre de 1965—, compilada en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 68.

¹²² Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por *El Diablo Cojuelo* —seudónimo de Antonio Muñío Laureda—, en *Momento*, IV, 199 (6 de mayo de 1960), p. 91.

¹²³ Miguel OTERO SILVA, «El foro recibe a su creador», entrevista *cit.* realizada por Omar Pérez, p. 5.

curvan bajo el peso del pico y de la pala, y del dolor de mi pueblo que pesa mucho más (p. 221).

Ante esta tragedia nacional Rojas invoca al escritor ruso con reiterativos «viejo Dostoievski», para que con su escritura dé testimonio de la realidad de Venezuela, como lo hiciera con su país natal: «Yo quisiera traerte por las barbas hasta aquí para que vieras el dolor de mi pueblo y se lo contaras al mundo. Para que dijeras con tu voz de sembrador lo que yo no puedo decir» (p. 222). Vidal Rojas —alter ego del escritor Otero Silva— reconoce que «su pluma es débil y desconocida» y él quisiera concienciar a la gente, «que este mundo escuche y reaccione»¹²⁴. La visión de futuro del país es altamente optimista y utópica. Dirigiéndose al pueblo venezolano, Vidal Rojas apostrofa: «Yo sé que mi pueblo has de despertar un día. Despertará como el tuyo, viejo Dostoievski, como todos los pueblos forjados en el dolor» (p. 223). Por supuesto, ese nuevo amanecer alude a la Revolución rusa en la que tantas esperanzas había depositado un sector de los estudiantes del 28 ahora más concientizados. François Delprat resume lo dicho del modo siguiente:

La quatrième partie, intitulée Fiebre, forme une sorte de bref mouvement final (six pages), à caractère allégorique. La fièvre paludique de Vidal figure le mal qui ronge la nation. Le délire du malade lui fait interpellier Dostoïevsky. Référence littéraire symbolique qui suggère que, tout comme la révolution russe a couronné une lente prise de conscience sociale et politique, où les écrivains ont joué leur rôle, de même la pensée et les écrits de la génération de 1928 doivent être suivis de la révolution vénézuélienne¹²⁵.

Fernando Paz Castillo argumenta, por su parte, que esa llamada de Vidal Rojas al autor de *Los endemoniados* se refiere más a su propia impotencia de narrar el «espacio apenas vislumbrado en donde se origina el mayor dolor del hombre, del hombre metafísico en relación con el universo», que al relato de lo inmediato que sucede en Venezuela¹²⁶. Sin embargo consideramos que Vidal Rojas invoca a Dostoievski en ayuda para retratar la

¹²⁴ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 136.

¹²⁵ François DELPRAT, «Caudillisme et dictature dans *Fiebre*, roman de Miguel Otero Silva», en *“Caudillos”, “caciques” et dictateurs dans le roman hispano-américain*, Paul Verdevoye, coord., Paris, Editions Hispaniques, 1978, p. 517.

¹²⁶ Fernando PAZ CASTILLO, *Miguel Otero Silva. Su obra literaria*, op. cit., p. 69.

situación injusta que vive Venezuela, que necesita «la voz universalizadora del dolor del pueblo ruso bajo los zares»¹²⁷.

Por supuesto, el tono de *Fiebre* y el de *Memorias de la casa muerta* (1860-1862), libro en que Dostoievski relata su experiencia en el campo de concentración de Omsk (Siberia), son muy distantes. Si en la obra del escritor venezolano predomina la denuncia, en el texto del novelista soviético, por el contrario, el tiempo transcurrido desde la salida del presidio y la literaturización de los hechos, la censura del régimen, pero sobre todo su moral religiosa de resignación (el propio Otero Silva llega a calificarlo de «místico»¹²⁸ y describe su actitud filosófica de «aferrado a su extraña religión del sufrimiento»¹²⁹) conducen a Dostoievski a contar los hechos con un tono mesurado —y hasta optimista— de purificación personal¹³⁰. Rojas está convencido de que el sufrimiento y dolor suyos y el de sus compañeros en presidio no será en vano. Fruto de ello surgirá, inevitablemente, la instauración de un nuevo orden, como en el país de Dostoievski tras la Revolución rusa del 17, que tanta confianza había despertado en diversos sectores sociales venezolanos.

En síntesis, tras la lectura de *Fiebre*, podemos señalar el espíritu romántico y rousseauiano del libro, en correspondencia por tanto con los propósitos del texto *En las huellas de la pezuña*. Y así es, precisamente, la ideología que signa al credo de los estudiantes. En la novela se apunta que «los nuevos»:

Tenemos *veinte años* y deseos de morir por Venezuela, por la Patria, por la libertad, por algo que no sea esta vida de eunucos, ni cuatro centavos manchados, ni la ignominia de un cargo público. [...] Y nosotros no poseemos más que una lumbre juvenil de rebeldía (p. 35). [La cursiva es nuestra].

Otra cosa es que a lo largo del texto y conforme transcurren los acontecimientos de la historia nacional, esa ideología «vaga» de los estudiantes se transforme en un «marxismo embrionario», como el que se venía gestando en sectores obreros.

¹²⁷ Nelson OSORIO, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p. 39.

¹²⁸ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 48.

¹²⁹ Miguel OTERO SILVA, «Un escritor venezolano en la Unión Soviética», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 67.

¹³⁰ Cansinos-Assens no duda en anotar que «en virtud del enriquecimiento moral que Dostoievski adquiere en el presidio, y que lo afirma en su creencia de la necesidad del dolor, no hay en *La casa muerta* ese tono de protesta, de denuncia». (Véase Rafael CANSINOS-ASSENS, prólogo a *Memorias de la casa muerta*, de Fiodor Dostoievski, trad. Rafael Cansinos-Assens, Madrid, Eds. Júcar, 1974, p. s. n.).

3. LA VOZ DEL PROLETARIADO

garganta del proletariado
forjada en mil yunques distintos.

MIGUEL OTERO SILVA

A medida que avanzan las protestas del año 1928 iniciadas por los estudiantes, la clase trabajadora va incorporándose al movimiento opositor contra Juan Vicente Gómez. Y en tal sentido habría que definir esta mítica fecha como el punto en que los trabajadores, «forjados en mil yunques distintos»¹³¹ pero con un único ideal, comienzan sus primeros balbuceos en la lucha política contra la tiranía del general Gómez. El presidio de los estudiantes tras los sucesos de febrero y la difusión del fervor antidictatorial genera un decurso de huelgas de trabajadores a lo largo de ese año: la de los tranviarios y la de los panaderos de Caracas, la de obreros portuarios de La Guaira, etc.¹³².

Quizás convendría recordar que con anterioridad a 1928 ya se habían desarrollado en Venezuela algunos conflictos laborales, si bien «esporádicos, aislados y muy individualizados», como la huelga de los portuarios de La Guaira del 21 de agosto de 1907, la de los tranviarios en 1908 y la de los telegrafistas en 1916; o incluso, remontándonos a 1813, podemos hacer mención del conflicto de obreros portuarios encargados de remodelar la Catedral de Caracas —derruida en el terremoto del año anterior— en el que se reivindicaba el doble del salario estipulado por el Cabildo. Sin embargo, la penetración masiva de capital financiero foráneo a partir de la segunda etapa del gomecismo, es decir, de 1918 en adelante, transforma cualitativamente estas protestas de reivindicaciones económicas en huelgas de contenido político y antiimperialista¹³³.

¹³¹ Miguel OTERO SILVA, poema «La manifestación» —fechado en París, 1932—, compilado en *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, *op. cit.*, p. 34.

¹³² Si bien las luchas obreras no lograron deponer al dictador, las presiones populares, unidas a los compromisos adquiridos por el Estado venezolano con la O.I.T. (Oficina Internacional del Trabajo), motivan la promulgación de la primera Ley del Trabajo (23 de julio de 1928) y la creación de un falso sindicato denominado Federación Obrera de Venezuela, cuya dirección estaba asistida por funcionarios gubernamentales. (Véase Hemmy CROES, *op. cit.*, pp. 57-63).

¹³³ Sobre la historia del movimiento obrero en Venezuela pueden consultarse los siguientes textos: el libro mencionado de Hemmy CROES; Leonardo RODRÍGUEZ CASTILLO, «La clase obrera bajo el régimen de Gómez», en *Últimas Noticias*, Caracas, 22 de diciembre de 1985, pp. 14-15; y Fermín LÁREZ, *El movimiento*

El juicio de Ángel Rama que califica la Semana del Estudiante de asonada estudiantil «con escasas o nulas conexiones obreras»¹³⁴ parece distorsionar la verdadera naturaleza de los acontecimientos. De todas formas, la importancia de la participación del proletariado en la insurgencia de 1928 no radica en lo cuantitativo, sino en el cambio que se opera en la modalidad de lucha en Venezuela, que pasa de la tradicional algarada caudillista a las movilizaciones de masas. Con todo, el antropólogo Rodolfo Quintero, entonces estudiante de la Universidad caraqueña, afirma que si por un lado «la parte más llamativa, la más simpática, que atraía más al pueblo, la parte más folklórica, la que salió con una boina azul a la calle y todo el mundo seguía» era el estudiantado, también hay que reconocer que el «obrero participó en el 28»¹³⁵. A la vez, Quintero reivindica categóricamente la necesidad de subsanar ese desconocimiento del acontecer nacional, porque —precisa— «son hechos históricos»¹³⁶.

De las fuerzas de oposición a la dictadura que confluyen en el frente del año 28, estudiantes, militares, intelectuales, mujeres, proletarios, estos últimos están representados en *Fiebre* por Hilario Figueras, obrero fabril apodado *El Catalán*, quien constituye en el texto el elemento revolucionario. Palabras de Óscar Sambrano Urdaneta lo definen como «recio personaje convencido de su destino y dispuesto a afrontar las más duras y amargas consecuencias en la lucha por ver cumplido su ideario»¹³⁷. El mismo Miguel Otero Silva alega que, aunque este dirigente obrero resulte símbolo de la ideología de los trabajadores en contraste con los sueños pequeñoburgueses de los estudiantes,

la verdad es que mi personaje fue fruto de una simbiosis literaria entre un obrero español de apellido Tostón¹³⁸ que vivió en Caracas por los años 20 y trató de organizar sindicatos por su

sindical y la lucha política en Venezuela (1936-1959), Caracas, Monte Ávila Latinoamericana/Instituto Nacional de Altos Estudios Sindicales, 1992.

¹³⁴ Ángel RAMA, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en *Ensayos sobre literatura venezolana*, op. cit., p. 85.

¹³⁵ Rodolfo QUINTERO, entrevista realizada por Fermín Lárez, op. cit., p. 40.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Óscar SAMBRANO URDANETA, pról. cit., p. XIII.

¹³⁸ Como ya se ha visto, antes de 1931, año de la fundación del Partido Comunista de Venezuela, comienzan a gestarse en el país conatos revolucionarios que confluirán en dicha formación política. De esa fecha datan también asociaciones gremiales y mutualistas desde las que la clase obrera libraba ciertas reivindicaciones. Fernando Key Sánchez, en su análisis sobre los antecedentes del nacimiento oficial del PCV, aduce que algunos «dirigentes de estas luchas provenían del anarco-sindicalismo español», como José Tostón, con quien habló en

cuenta y riesgo, y un ingeniero mecánico llamado Mariano Fortoul que fundó las primeras células revolucionarias venezolanas en los años 30¹³⁹.

Así, en *Fiebre* se aclara lo siguiente: «Él [Figueras] y un español de nombre Tostón, sindicalista y amigo de su padre, han fomentado pequeñas luchas de obreros y artesanos por mejoras económicas» (p. 80)¹⁴⁰. En los años veinte el único asociacionismo obrero permitido por la dictadura era la sociedad mutualista, que en *Fiebre* se define como «la única y rudimentaria forma de organización que la tiranía tolera a medias» (p. 8)¹⁴¹. Por ello el origen de la cultura política de Hilario Figueras provenía de un padre vasco seguidor de las ideas anarquistas de «un complicado señor Bakunin», quien, a su vez, «dedicó su existencia a moldear en el hijo un revolucionario perfecto, según su entender y convicciones» (p. 78). Pero, además, la lectura de las cartas y de los libros —salvados de «las barreras del despotismo venezolano» (p. 80)— que un obrero socialista residente en España enviaba a su progenitor también repercuten en la formación ideológica del Figueras revolucionario.

En la novela se registra uno de los memorables encuentros que agrupaban a trabajadores y estudiantiles para conspirar contra el régimen. Rodolfo Quintero apunta al respecto que para la fecha de 1928 «ya los gremios obreros se reunían clandestinamente con nosotros», y añade lo siguiente: «Yo era estudiante del 28 y fui a mucha reunión clandestina con choferes[...], con tranviarios, con albañiles»¹⁴². En *Fiebre*, la primera reunión para tratar un supuesto complot contra el gobierno, que históricamente corresponde al asalto al Cuartel San Carlos, se oficia en casa de un maestro albañil llamado Eusebio. Vidal Rojas y Carlos

repetidas ocasiones entre 1931-32, y quien «veía con simpatía nuestras actividades comunistas, aunque no llegó a afiliarse». (Véase Fernando KEY SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 9).

¹³⁹ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 43. Véase este dato también en Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Voces secretas en la obra de Otero Silva», *loc. cit.*, p. 7.

¹⁴⁰ En la primera postguerra europea llegan a Venezuela grupos de artesanos de ideas anarcosindicalistas, cuyos planteamientos influyeron en la constitución de gremios de zapateros, carpinteros, albañiles, panaderos, empedradores de calles y caminos, etc. (Véase Hemmy CROES, *op. cit.*, p. 54).

¹⁴¹ La vida miserable y explotada de las masas había generado en la pasada centuria la formación de comisiones de trabajadores destinadas a presentar reivindicaciones ante las instituciones gomecistas. De estas delegaciones surgen poco a poco grupos de individuos que pretenden asociarse en busca de mejoras para los asalariados. De este modo aparecen las primeras asociaciones de mutuo auxilio, de signos diferentes, si bien será el fomento al ahorro el principio común entre ellas. Con la difusión de las ideas socialistas en la segunda década del XX, las asociaciones mutualistas se transforman en «asociaciones de resistencia». (Véase Leonardo RODRÍGUEZ CASTILLO, *loc. cit.*, p. 14). Puede verse también Hemmy CROES, *op. cit.*, pp. 48-56.

¹⁴² Rodolfo QUINTERO, entrevista *cit.* realizada por Fermín Lárez, p. 40.

Morín creen necesaria la participación de las masas trabajadoras en este levantamiento, por lo que convocan esta cita furtiva a la que asisten —aparte del dueño de la casa—, Quintín (obrero tranviario) e Hilario Figueras; y del lado de los estudiantes —además de los señalados— Aguilarte, Saldaña y Robledillo. Consideramos oportuno destacar que en los diálogos mantenidos entre estos dos grupos está muy marcado el idiolecto de los trabajadores, exceptuando el caso de Figueras. Veamos el ejemplo de una intervención de Quintín:

Ya ustedes vieron en la *huerga*, bachilleres, que estamos con ustedes. *Er* pueblo no desea sino quitarse esta vaina de encima y está *resuerto* a tirar *cuarquier* pará. *Contimás* con ustedes que *pa* nosotros son hermanos. Yo tengo *ar* menos seis amigos que sirven *pa* lo que ustedes quieran. A los demás se les avisa después, como dice *er* bachiller. No hay más que *hablá* (p. 66). [La cursiva es nuestra].

En dicha reunión se discute, además, acerca de los métodos y procedimientos para derrocar a Juan Vicente Gómez. Hilario Figueras, en contra de las ideas de los estudiantes, defendía la teoría de la «preparación y organización» de la revolución, a la vez que alertaba a los jóvenes de la desconfianza que le merecían los alzamientos de cuartel. Pues —explica— «no son el mejor camino» para acabar con la dictadura gomecista; y añade: «Yo creo que la revolución no se puede hacer solamente con unas descargas y con un cambio de hombres» (p. 68). Para el pensamiento marxista en ciernes de Figueras, el proletariado se erige en agente fundamental del devenir revolucionario, pues «la clase obrera es más explotada y más oprimida [que el resto de la población]» y «no debe ir a la lucha si la lucha no significa mejoría de su situación» (p. 68)¹⁴³.

El encuentro clandestino entre trabajadores y estudiantes no estuvo exento de distintos intereses y enfrentamientos de clase, que parecen anticipar la frustración de la lucha conjunta entre estos dos sectores. Así pues, al salir de la casa de Eusebio, el estudiante Saldaña alega:

¹⁴³ Compárense estas ideas con Carlos MARX y Federico ENGELS, *op. cit.*, pp. 44-49.

A mí esos obreros con humos de maestros de escuela me revientan. Ese Figueras padece probablemente de una indigestión de libracos de la Editorial Maucci¹⁴⁴, Barcelona, una peseta cincuenta. Tú que eres casi médico, Vidal Rojas, recétale un purgante (p. 70).

Igualmente, Hilario Figueras comenta al final de la cita: «Ese abogadito Saldaña que me dijo las ironías es el hijo del amo de la fábrica donde yo trabajo» (p. 70).

A lo largo de *Fiebre* hay un desarrollo del concepto de “revolución”. Desde un primer momento, es el obrero Figueras el personaje más concientizado ideológicamente, y el mismo Vidal Rojas lo reconoce: «Dispone de una concepción teórica de la revolución, de la cual carecemos nosotros los estudiantes» (p. 77). Asimismo en la novela *Todos iban desorientados*, de Antonio Arráiz, la conciencia verdaderamente revolucionaria está representada por el obrero Santiago García¹⁴⁵. Vidal Rojas atribuye ese vacío ideológico de los estudiantes a «la censura bestial que amuralla nuestras librerías, nuestra correspondencia, nuestro pensamiento» (p. 77). Figueras, sin dar crédito a este argumento, responde que más «perseguidos son los revólveres y a ninguno de ustedes les falta el suyo» (p. 77).

De igual modo, Hilario Figueras tenía una concepción materialista de la política: «los regímenes políticos [pensaba] no son sino la expresión de las realidades económicas de los países» (p. 81). En el caso de Venezuela, el problema no se reducía a Gómez, sino al gomecismo, es decir, a todo un sistema que garantizaba el enriquecimiento de una elite social y de ciertos países que disfrutaban de las concesiones de la extracción petrolera. En este sentido, el presidente Juan Vicente Gómez no era sino «una ama de llave de los petroleros, de los hacendados y de todos los que se hacen ricos a costa de Venezuela, a costa de la mayoría de los venezolanos que trabajan para ellos» (p. 81). Figueras concluye que, por tanto, para luchar contra la condición político-social venezolana, había que concientizar al pueblo de que era necesario el aniquilamiento de todas las fuerzas económicas (el imperialismo norteamericano, la oligarquía) que avalaban al sistema dictatorial. En consecuencia, la consigna personalista de los estudiantes «¡Tumbar a Gómez!» dejaba

¹⁴⁴ Como dato anecdótico apuntamos que en la Editorial Maucci publica el escritor venezolano Rafael BOLÍVAR CORONADO (1884-1924) las obras *Parnaso Boliviano* (1919) y *Parnaso Costarricense* (1921).

¹⁴⁵ En el texto de Arráiz este personaje declara lo siguiente: «Ahora ningún movimiento social puede llevarse a cabo sin que se nos tome en cuenta a nosotros, el ejército organizado de los trabajadores. Para eso tenemos el ejemplo de la revolución rusa». (Véase Antonio ARRÁIZ, *op. cit.*, p. 19).

incólume el haz de pilares que sostenía a un varón «sanguinario y bestial» contra el que también se alzó la voz de las mujeres.

4. REBELIÓN EN FEMENINO

Tu voz puebla de lirios
los barrancos soleados donde silban mis versos de combate.

MIGUEL OTERO SILVA

El surgimiento de la nueva mujer europea, que arranca de los albores de este siglo y que se afianza en la década del veinte, se inscribe en una fuerte oleada de reivindicaciones de la identidad femenina y en la oposición de la filosofía vanguardista al ideal burgués del XIX. A ello habría que añadir el impacto que supuso la primera guerra mundial y, consecuentemente, la incorporación de la mujer al trabajo no tradicional y al espacio público¹⁴⁶. También hay que admitir, por otro lado, que muchas veces esa «nueva imagen servía a unos fines que nada tenían que ver con el cambiar realmente las condiciones de vida de la mayoría de las mujeres»¹⁴⁷. Así pues, la imagen de la eva liberada fue, además, punto de mira de los industriales y comerciantes que vieron en este nuevo paradigma un sujeto potencial de consumo¹⁴⁸. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XX, la mujer adopta un

¹⁴⁶ Para un estudio del que podría llamarse feminismo de la retaguardia durante este período puede verse el interesantísimo trabajo dirigido por Françoise THÉBAUD, *Historia de las mujeres. El siglo XX*, tomo 5, trad. Marco Antonio Galmarini, Madrid, Taurus Ediciones, 1993.

¹⁴⁷ En un análisis sobre la abstracción plástica y la nueva mujer que viene gestándose desde la primera década de este siglo, el crítico Whitney Chadwick argumenta que las mujeres se desempeñaron tanto como productoras artísticas como «significantes de su significado». La nueva femineidad, por tanto, viene a ser el corolario de las reivindicaciones impuestas por una posición de avanzada, pero también ha de interpretarse como modelo que a la nueva economía le interesaba difundir. (Véase Whitney CHADWICK, *Mujer, arte y sociedad*, trad. María Barberán, Barcelona, Eds. Destino, 1993, p. 236).

¹⁴⁸ José Carlos Mariátegui advirtió que un simple cambio de técnica, de estrategias formales, de aspecto exterior en definitiva, era insuficiente para la revolución vanguardista, lo cual explicaría, por otro lado, la presencia de elementos decadentes en el nuevo arte. Sin embargo el pensador peruano reconocía la importancia de las formas en la inauguración del nuevo espíritu, y en tal sentido destaca un poema del chileno Alberto Hidalgo donde se anota que «los “senos salomé” y la “peluca a lo garçonne” son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer». (Véase José Carlos MARIÁTEGUI, «Arte, revolución y decadencia», en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, op. cit., p. 196).

nuevo papel en el mundo de la cultura, que se traduce, por ejemplo, en la incorporación de personalidades como Alexandra Exter o Lyubov Popova a la vanguardia rusa, o de la pintora checa Marie Cerminova a las filas surrealistas¹⁴⁹.

Si proyectamos una mirada sobre los movimientos de vanguardia latinoamericana, resaltarán nombres como Magda Portal, Lucía Condal o Mariblanca Sabás Alomá. A su vez, las irreverencias a la mujer que Ramos Sucre profiere en su largo poema «Granizada»; expresiones como «Encontramos más belleza en un cuadro donde fusilan a cien rebeldes que en uno donde se nos presenta un desnudo de mujer»¹⁵⁰; o el grito de «¡Abajo las mujeres románticas!»¹⁵¹, hay que entenderlos más como provocación y como ruptura a un orden burgués artístico-social, que en sentido literal de desprecio al sexo femenino.

Ya en un artículo aparecido en 1928, Miguel Febres Cordero comenta el «furor de innovación» que se había desatado en el presente siglo, y resuelve, asimismo, que: «Un caso de éstos es la violenta metamorfosis de la mujer desde que se masculinizó su indumentaria, actividad y modales»¹⁵². Las palabras del crítico venezolano subrayan una vez más la imbricación que hay entre el postulado vanguardista de lo nuevo y un cambio en todos los órdenes de la sociedad¹⁵³.

En la Venezuela de la década del veinte, sumida todavía en el espíritu de la *belle époque*, la mujer se debatía en múltiples manifestaciones: las admiradoras del Duque de Rocanegras y Príncipe de Austrasia, que apuraban el ensueño de ser bailarinas, cupletistas y tonadilleras en las *soirées* de gala del viejo Teatro Olimpia¹⁵⁴; las devotas de la belleza y

¹⁴⁹ Sobre la visión que los surrealistas tenían de la mujer como mediadora entre lo trascendente y lo sobrenatural, lo material y la revelación maravillosa puede consultarse de André BRETON *Nadja* (1928), *Los Vasos comunicantes* (1932) y *El Amor loco* (1937).

¹⁵⁰ Clemente SOTO VÉLEZ, «Manifiesto atalayista», en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, op. cit., p. 345.

¹⁵¹ Tomás BATISTA y Vicente PALÉS MATOS, «Manifiesto euforista», *ibid.*, pp. 122-124.

¹⁵² Miguel FEBRES CORDERO, «El vanguardismo y el doctor Gil Fortoul», *ibid.*, p. 305.

¹⁵³ Véase Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Eds. Península, 1987, pp. 117 - 124.

¹⁵⁴ El falso aristócrata Duque de Rocanegras —de nombre Vito Modesto Franklin— es uno de los personajes más típicos de la Caracas de los años veinte. Definido como «una estampa humana mitad broma mitad poesía, parte locura y parte ensueño», fue caletero en el puerto de La Guaira en su juventud, y estuvo a punto de ser ordenado sacerdote. La suerte en el juego lo lleva a ganar una cuantiosa fortuna y a viajar por la Europa galante y de gustos dannunzianos. A su regreso a Venezuela se afanó en trasplantar a la realidad cotidiana del trópico aquel exotismo europeo, por lo que un grupo de sus amigos, encabezados por el humorista Leoncio Martínez

rapsodas rubendarianas, como Enriqueta Arvelo Larriva, que aún asomaban en la prensa nacional; y otras que, tímidamente, parecían comulgar con el nuevo espíritu, como la poeta Sarita Franceschini¹⁵⁵; las que imitaban el tipo de mujer moderna que proyectaba el cine —peinado a lo *garçonne* y fina boquilla— y vestían la moda *Tutankamen* confeccionada con telas importadas de la Compañía Francesa¹⁵⁶; las que poco a poco se iban incorporando al trabajo remunerado en pos de su liberación económica, como las empleadas de banco y las de comercio, y las que lentamente incursionaban en las universidades, en las escuelas de artes y oficios y en las de música y pintura¹⁵⁷; o las que abandonaron sus poblaciones natales atraídas por el espejismo petrolero.

Jesús Sanoja Hernández aduce que hasta la fecha de 1936 —muerto ya Gómez—, la historia de la mujer venezolana es la de una triple opresión: «la del gomecismo que llenó el país de plañideras y suplicantes», «la de la omnipotencia patriarcal, que hacía de la casa un

(Leo), y vinculados el semanario *Fantoches*, le hicieron llegar un pergamino, supuestamente expedido por el Rey de España, en el que se le concedía el título de Duque de Rocanegras. Otra de las vicisitudes más novelescas de su fantasía criolla —también iniciativa de los humoristas caraqueños— fue el envío de una carta de la falsa princesa Piperazine de Midy, cuyo aristocrático nombre procedía de un conocido medicamento de entonces prescrito contra la dispepsia (incluso aparece anunciado en las revistas de la época). Poco a poco se fue apagando la luz del mito hasta que muere en 1938. (Véase Aquiles NAZOA, *Los humoristas de Caracas*, tomo II, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, pp. 41-48. [Segunda edición corregida y aumentada]).

¹⁵⁵ De la revista *Oriflama* (1926-1928), publicada por los estudiantes de bachillerato de Ciudad Bolívar, queremos destacar el notable puesto que desempeñaron las mujeres. Nombres como Alida Gambús —primera mujer que se gradúa de bachiller en el Estado Bolívar—, Inés Figarella, Felicitas Cristofini y Raquel Guarisma, se ganaron el título de «un alarde de feminismo» que definía al equipo de redacción del citado vocero. Para satirizar la muerte de *Oriflama* —heterodoxa y rebelde— los ejemplares del último número de la revista fueron decorados por Hortensita Flores y otras adolescentes con lazos de cinta negra. (Véase Manuel Alfredo RODRÍGUEZ, *loc. cit.*, p. A-5).

¹⁵⁶ El descubrimiento de la tumba del faraón egipcio Tutankhamón en 1922 por el egiptólogo británico Howard Carter (1873-1939) originó una particular estética inspirada en el *art nouveau* y aquel estilo funerario de la XVIII dinastía. (Véase Aquiles NAZOA, *Obras completas*, vol. III, Prosa, tomo II, Caracas, Eds. del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, 1983, pp. 160-161). Sobre las relaciones entre el diseño femenino y los movimientos europeos de vanguardia puede verse el novedoso trabajo de María José MIR BALMACEDA, *La moda femenina en el París de entreguerras*, Barcelona, Eds. Internacionales Universitarias, 1995.

¹⁵⁷ Emilia Troconis insiste en que la mujer de los tiempos del gomecismo todavía no se abocaba de modo pleno «al logro de objetivos encauzados a una mejor preparación intelectual». En esta determinación pesaban diversos factores: las propias condiciones dictatoriales imperantes en Venezuela, la estima de la sociedad, que no veía aún con buenos ojos el ingreso de la mujer en casas de estudios o la incorporación a actividades intelectuales, en ese momento privativas del poder masculino, etc. (Véase Emilia TROCONIS, *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*, Caracas, Alfadil Ediciones/Academia Nacional de la Historia, 1990, pp. 203-204).

feudo del macho» y, en tercer lugar, la del yugo de la ignorancia si se trataba de clases populares¹⁵⁸.

Cuando los doscientos cincuenta y dos jóvenes son detenidos por su protesta a los encarcelamientos que suceden a la Semana del Estudiante y, sobre todo, a raíz de la frustrada conspiración del 7 de abril, se inicia un movimiento de resistencia en el que desempeñaron un relevante puesto las mujeres¹⁵⁹, siguiendo las directrices de aquellas que se habían rebelado en 1916 y en 1922-1923¹⁶⁰. Las mujeres —madre, novia, esposa, hermana, amiga— encabezan, tocadas con la boina azul de los estudiantes, muchas de las manifestaciones callejeras que se desatan y alzan su grito de «¡Vivan los estudiantes prisioneros!». A la vez fue el poder femenino el que organiza la propaganda subversiva, para cuyo fin elabora y reparte pasquines, hojas sueltas y periódicos manuscritos. Las mujeres sirven de correo clandestino o de enlace¹⁶¹; envían cartas a diversas autoridades nacionales e internacionales en las que denuncian «al mundo lo que está pasando con nuestros hijos, con nuestro pueblo, con la juventud...»¹⁶²; visitan a los «enterrados en vida»¹⁶³; suben a los púlpitos de las iglesias

¹⁵⁸ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Las mujeres bajo el gomecismo. Del silencio al estallido», *loc. cit.*, p. 4.

¹⁵⁹ Véase Óscar SAMBRANO URDANETA, pról. *cit.*, p. XI; y muy especialmente Carmen CLEMENTE TRAVIESO, «Las mujeres venezolanas de 1928», en su libro *Mujeres venezolanas y otros reportajes*, Caracas, Ávila Gráfica, 1975, pp. 17-25. Otero Silva da testimonio, en el planfleto que meses después escribirá conjuntamente con Rómulo Betancourt, de esta participación femenina en los momentos insurreccionales: «Beatriz I, nuestra bella soberana, fue con su corte a exigirle a Velasco nuestra libertad; Lilina Iturbe renunció su cetro [sic] de Reina del Carnaval en señal de protesta; Mary Calcaño se dio el lujo de mofarse del Prefecto Willet en sus propias barbas». (Véase Miguel OTERO SILVA, *En las huellas de la pezuña*, *op. cit.*, p. 364).

¹⁶⁰ La participación femenina en el movimiento de resistencia antigomecista tiene sus antecedentes en 1916, cuando un grupo de mujeres se manifestaron para pedir infructuosamente la libertad de sus familiares presos por la dictadura; pero además en 1922-1923 el “otro” sexo se solidariza con Salvador Guzmán, representante diplomático mexicano que sufría entonces las consecuencias de la ruptura de relaciones entre los dos países. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Largo viaje hacia la muerte», en *Juan Vicente Gómez y su época*, Elías Pino Iturrieta, coord., Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, p. 154).

¹⁶¹ Esta difícil y solidaria labor de las mujeres, que sacó del país a muchos conspiradores, se registra en un apasionado libro de Cecilia Pimentel, fruto de sus vivencias personales y de los relatos que sus hermanos, Francisco y Tancredo —presos en las cárceles gomecistas—, le refirieron. (Véase Cecilia PIMENTEL, *Bajo la tiranía. 1918-1935*, Caracas, Litografía y Tipografía La Bodoniana, 1970, especialmente pp. 146-147).

¹⁶² Carmen CLEMENTE TRAVIESO, *op. cit.*, p. 23. Las «damas de Venezuela» —a veces firmantes como Sociedad Patriótica de Mujeres Venezolanas— enviaron en 1930 documentos a Nueva York (lugar de residencia elegido por muchos exiliados venezolanos), en los que hacían duras acusaciones a la tiranía de Gómez, registrando, a su vez, la «nómina de telegrafistas deportados a Palenque» procedentes de distintas partes del país. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Largo viaje hacia la muerte», *op. cit.*, p. 154).

y acusan de asesina y traidora a la dictadura¹⁶⁴; encubren a los múltiples estudiantes, revolucionarios y hasta militares implicados en intentonas antigomecistas; o simplemente atacan con el desafío verbal a la autoridad, como el personaje de Filomena Rompecabezas de la novela *El forastero* (1942), de Rómulo Gallegos. Pronto se organizan listas de «madrinas de guerra» constituidas para «bautizar» a los estudiantes presos: «para escribirle, para ponerlo en contacto con sus familiares, para hacerle llegar la carta de la novia, los cigarrillos, el alimento...»¹⁶⁵. De todas estas actividades solidarias se hará eco la prensa clandestina de la época.

A partir de la Semana del Estudiante, «la pasividad de las mujeres o su digna pero amurallada actitud ética se convertirá [...] y ya sin cese posible en un compromiso con el activismo», que se fragua después de 1936 con la caída de la dictadura y la formación de los distintos partidos políticos¹⁶⁶. Pero además, el entusiasmo combativo femenino desempeñará un ejercicio apreciable en las revueltas contra la dictadura de Pérez Jiménez acaecidas en enero de 1958.

Como dijimos, uno de los ministerios más arduos que cumplieron las mujeres durante la represión gomecista fue el de encubridoras de desafectos al régimen. El profesor Sanoja Hernández recuerda que dos tías de Miguel Otero Silva, Emilia y Margot Silva Pérez, fueron dos de las colaboradoras más famosas¹⁶⁷. A su vez, la primera de ambas y Carmen Clemente Travieso elaboraron una extensa lista de las mujeres que participaron en la

¹⁶³ Rómulo Betancourt declara en una entrevista televisiva de hace algunos años que cuando estaba preso en el Cuartel del Cuño, junto con otros compañeros, por los sucesos de febrero de 1928, varias damas de honor de la Reina de los Estudiantes los alentaban cantando a través de las rejas la canción de moda entonces «Besos y cerezas». (Véase Mario TORREALBA LOSSI, *op. cit.*, p. 79).

¹⁶⁴ Nombrados fueron los casos de Josefina Juliac y de la jovencísima Carmencita Gil Martínez, quienes entran en la Catedral de Caracas y llaman a los feligreses a la rebelión de conciencia. Esta última fue deportada después de ser sometida a aislamiento domiciliario y requerida a una entrevista por el gobernador capitalino, Rafael María Velasco —que se había ganado el apodo de *Chacarito de Sevilla*—. (Véase Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, *op. cit.*, p. 450). Puede recordarse también a Isabelita Jiménez Arráiz, quien interrumpe el sermón dominical de la Iglesia de San Francisco para pedir la libertad de los estudiantes presos. (Véase Mario TORREALBA LOSSI, *op. cit.*, p. 73).

¹⁶⁵ Carmen CLEMENTE TRAVIESO, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁶ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Las mujeres bajo el gomecismo. Del silencio al estallido», *loc. cit.*, p. 4.

¹⁶⁷ *Ibid.*

resistencia antigomecista, y entre las que habría que destacar a María Teresa Castillo —compañera y futura esposa de Miguel Otero Silva— y muchas otras¹⁶⁸.

Fiebre reproduce esta múltiple situación de la mujer bajo el régimen gomecista. Si en cierto sentido la presencia femenina en este libro responde aún a una imagen tradicional del “otro” sexo, también hay atisbos —muy tímidos— de la nueva mujer venezolana que hemos querido subrayar. Por otro lado, en las primeras páginas de *Fiebre* el autor parece hacer todo un periplo por el panorama femenino de la Caracas de los años veinte:

Mujeres entrevistas en un salón de cine o en el volante de un automóvil lujoso. Una que vive en Altagracia y que charla todas las tardes desde la ventana con un flamante ingeniero¹⁶⁹. Otra que pasa todas las mañanas por frente a la Universidad mientras su belleza morena levanta una nube de piropos (p. 20).

Otero Silva registra, además, la respuesta femenina a la represión de los cuerpos policiales de la dictadura una vez concluida la Semana del Estudiante: «Las mujeres, ataviadas con la boina universitaria, se han echado a la calle vitoreando a los estudiantes presos» (p. 53).

Cecilia Pereda, la novia de Vidal Rojas, parece distanciarse por momentos del modelo tradicional de mujer: ademanes sueltos y naturales, rechazo al amor por

¹⁶⁸ Véase Carmen CLEMENTE TRAVIESO, *op. cit.*, p. 23. En una entrevista María Teresa Castillo ha comentado esta difícil y delicada época: «Comencé a responder a las inquietudes que me planteaba el entorno en que vivía. Me uní a los grupos de jóvenes que luego se verían convertidos en luchadores políticos. Para 1928 yo tenía 20 años y lo único que me interesaba era poder reunirme con la gente que quería mejorar el país. Fundamos la primera agrupación preocupadas por cambiar las condiciones de vida de la mujer». (Véase María Teresa CASTILLO, entrevista realizada por Carmen Teresa Valdez, en revista *Pandora*, [13 de noviembre de 1993], p. 9).

¹⁶⁹ Aquiles Nazoa sostiene que las ventanas de la ciudad de Caracas, aparte de cumplir su dimensión utilitaria y estética, han sido: «Atributo inseparable de la femineidad criolla durante casi tres siglos, y en el que la imagen de la mujer de Caracas tiene su complemento más cabal». Asimismo, estos orificios de lo imaginario crearon una peculiar psicología de la coquetería y del fisgoneo y una tipología femenina anatómica, a la vez que la historia de las ventanas caraqueñas representa, en definitiva, la historia sentimental de la capital venezolana. (Véase Aquiles NAZOA, «Las ventanas de Caracas», en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, pp. 84-100). Esta metáfora arquitectónica puede contrastarse con otras imágenes poéticas de la ventana como abertura fascinadora hacia «lo Invisible, hacia lo Abierto y hacia Lo Otro», y que convierte la casa en «Ser Vivo con ojos: mira y admira lo claro y lo oscuro, el Mundo abierto y cerrado, el Cosmos vivo o muerto». (Véase Harry ALMELA, *Una casa entre los ojos*, Maracay, Secretaría de Cultura del Estado Aragua, 1994, p. 21).

conveniencia (lo considera «una burrada»), secunda los requerimientos de Vidal... Pero definitivamente es vencida por el tópico romántico del eterno femenino que gravitaba sobre la Venezuela de 1928¹⁷⁰. Y en este sentido quizás podría compararse a Cecilia con el personaje de Malvina de la novela *Cuando quiero llorar no lloro*¹⁷¹.

Antes de conocer a Rojas, Cecilia había tenido una relación con un subteniente que la obligaba a «permanecer sentada a la ventana todas las horas útiles» (p. 29), y le prohibía que «se pinte y que se corte el pelo» (p. 29). Sujeta a convencionalismos de la época, los prejuicios de Cecilia le impidieron marcharse con Vidal a Curaçao tras el fracasado asalto al Cuartel San Carlos, por lo que en relación al proyecto del viaje alega una serie de obstáculos:

- ¿Y nos casaremos al llegar al primer puerto, verdad?
- Vamos, Cecilia, no seas tonta! Nos casaremos donde tú quieras.
- ¿Nos casaremos también por la Iglesia?
- Eso no tiene importancia, hija.
- Para mí sí la tiene, Vidal. Yo soy católica y... (p. 103).

Sin embargo Rojas comprende la moral que origina los pensamientos y preocupaciones de su enamorada, y le dice: «Es lógico que una muchacha venezolana de tu educación tenga temor de dar un paso de esa naturaleza» (p. 103).

Doña Concepción Pereda, madre de Cecilia y Armando, también responde al paradigma tradicional de mujer. Es «toda una señora en el concepto venezolano de la expresión» (p. 27), se explica en *Fiebre*. Vendió la hacienda que había heredado de su esposo porque, según ella, «las mujeres no saben de esas cosas» (pp. 27-28). Con el interés del dinero de la venta tendría lo suficiente «para costearle los estudios a Armando y los trajes a Cecilia, mientras los estudios de Armando desembocan en el doctorado y la juventud de Cecilia desemboca en el matrimonio» (p. 28). Doña Concepción goza, además, de una educación «circunscrita a los márgenes de un catolicismo intransigente», a la vez que dispone de unos «atildados modales, que parecen adquiridos y cultivados con el premeditado objeto de

¹⁷⁰ En el editorial del primer número de la revista *Elite*, que destaca el carácter amplio del vocero, se aprecia el tipo convencional de mujer que regía la sociedad venezolana del momento: «Fotografías de nuestras mujeres bonitas en la dulce paz del hogar, en la luminosidad de nuestros paseos, en la penumbra santificadora de nuestros templos, en el bulvardeo por las tiendas de moda, cuando ellas manifiestan, mejor que en ocasión alguna, toda la esencia de su espíritu». (Véase «Presentación», en *Elite*, I, 1 [17 de septiembre de 1925]).

¹⁷¹ Véase el apartado Un relato del corazón, cap. V de nuestro trabajo, pp. 477-497.

visitar y recibir visitas» (p. 28). Entre sus costumbres sobresale la lectura del escritor costumbrista Nicanor Bolet Peraza (1838-1906)¹⁷² y del diario *La Religión*¹⁷³; pertenece a todas las sociedades católicas de la ciudad; conoce juegos de prendas y «hasta se sospecha que sabe tocar la mandolina» (p. 28).

Igualmente, esta primera novela de Otero Silva también registra «la perfecta mujer del hogar» (p. 40), representada en la figura de Verónica —nombre virgíneo¹⁷⁴—, una de las chicas que se alista al paseo campestre que organiza doña Concepción Pereda. De este angélico personaje se aclara en el texto que «pertenece a los que tienen ganado el reino de los cielos» (p. 40). Armando Pereda, por su parte, ha resuelto amenazarla con la lectura de un capítulo de un volumen de Ortega y Gasset en caso de que se le acerque. No cede, por tanto, Miguel Otero Silva a la crítica de las mujeres ignorantes. Así, cuando se da esta situación, el muchacho cumple su promesa de referirle «cosas fantásticas» y la anima a que lea al escritor Gregorio Marañón: «La salpica de términos científicos, de fórmulas químicas, de citas de Kant», mientras, Verónica lo escucha con «una mirada estupefacta en los ojos inexpresivos» (p. 44).

¹⁷² Si el costumbrismo nace en Venezuela en los primeros años de la República con la misión de satirizar esa compleja sociedad que había surgido tras la guerra federal, a veces han sido los propios críticos, enmarcados en un concepto estrecho del realismo como expresión de la venezolanidad, quienes han visto el modelo costumbrista como «nuestra evasión imaginativa» y no como crítica constructiva a una sociedad naciente. Pueden compararse estos dos conceptos respectivos del costumbrismo —del cual es un sabroso representante el escritor Bolet Peraza— en Mariano PICÓN SALAS, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984, pp. 99-101; y en Pedro DÍAZ SEIJAS, *La antigua y moderna literatura venezolana*, Caracas, Eds. Armitano, 1966, pp. 191-195.

¹⁷³ El periódico católico *La Religión* —nacido en 1890 y cuya edición se mantiene hasta hoy— circulaba diariamente durante la dictadura gomecista, al servicio de la cual estaba. (Véase Yolanda SEGNINI, *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1987, p. 428; consúltese también Humberto CUENCA, *Imagen literaria del periodismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1980, pp. 13-14).

¹⁷⁴ La literatura cristiana relata que en el camino del monte Calvario Verónica le ofreció a Jesucristo un velo para que se enjugara el sudor del rostro, quedando éste impreso en la tela, por lo que esta prenda de mujer ha quedado establecida como atributo de la Verónica en la iconografía mariana y como símbolo de lo femenino en la generalidad de la tradición cultural. (Véase José Antonio PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1984, pp. 413-415). Pero incluso cuando Rómulo Betancourt relata el paso de los estudiantes liberados por la ciudad de Valencia, subraya la participación de las mujeres, ante las cuales exclama «oh piadosa Verónica del Nazareno», resaltando la condición tradicional de lo femenino. (Véase Rómulo BETANCOURT, *En las huellas de la pezuña*, op. cit., p. 367).

La mujer que llora en silencio las injusticias durante el gomecismo estaría representada en *Fiebre* por la ausente madre de Vidal Rojas, que si bien no se manifiesta abiertamente explícita en el texto, se deja sentir en tres ocasiones: cuando tras el fracaso de la conspiración Vidal resuelve esconderse en casa de unas amigas de su progenitora, cuando, ya clandestino, ésta le envía un dinero:

«Me los dejó su padre [explica en una carta a las hermanas Millán] para que se los entregara cuando terminase sus estudios de Medicina y fuera a comenzar a trabajar. Yo no había querido tocarlos pero tratándose de que su vida está en peligro, espero que su padre desde el cielo me dará su aprobación» (p. 100),

y también al final del relato, cuando el protagonista delirante rememora una escena de infancia.

José Tomás Jiménez Arráiz, miembro del grupo del 28, cuenta que durante el exilio en Curaçao un grupo de estudiantes —entre los que se encontraban él mismo y el propio Miguel Otero Silva— se refugiaron en la casa de las «honorables damas falconianas» señoritas Parra¹⁷⁵. Este acontecimiento de la vida del autor de *Fiebre* parece tener cierta correspondencia con lo que le ocurre a Vidal Rojas en la clandestinidad cuando decide «enconcharse» en la casa de las hermanas Millán: «dos solteronas» del mismo pueblo del protagonista, y que, por otra parte, guardan cierto paralelismo con las hermanas Larrouse, solidarias con los guerrilleros de la novela *Cuando quiero llorar no lloro*. Las Millán, «católicas fervientes», son mordazmente criticadas por el obrero Figueras: «Estas mujeres sí que tienen santos, mi vale! En vez de criar gallinas que siquiera ponen huevos!» (p. 95).

Durante su escondite, Rojas permaneció en «un cuartucho situado al fondo de la casa» (p. 89). El profesor Sanoja Hernández refiere que los estudiantes venezolanos que se ocultaron en la casa de las hermanas Parra en la isla de Curaçao llamaban «el nidal» al cuchitril que tenían por habitación, el cual iluminó a Miguel Otero Silva un poema humorístico dedicado a su primo Raúl Leoni que partía exiliado para Barranquilla¹⁷⁶. Un ejemplo de la nueva mujer que se fue gestando durante el movimiento de resistencia que se desata tras el encarcelamiento de los estudiantes es la novia de Robledillo, calificada en la novela de «brava moza que era “mal vista” en Caracas porque andaba sola por las calles, no

¹⁷⁵ José Tomás JIMÉNEZ ARRÁIZ, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁶ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Las mujeres bajo el gomecismo. Del silencio al estallido», *loc. cit.*, p. 4.

iba a misa y conspiraba con nosotros» (p. 197), y que, además, «sabe saltar por encima de todas murallas con que el gomecismo pretende sepultar en vida a los presos» (p. 197). Esta heroína valiente, pero sobre todo solidaria, es comparable a la mujer dispuesta, «sencilla y tierna», que Miguel Otero Silva homenajea en su poema «La compañera muerta», dedicado a Margot García Maldonado —otra de las mujeres del 28—¹⁷⁷; aunque, en realidad, en esta composición el autor canta a la también inconforme Concha Velázquez, quien se ofreció como voluntaria para hacer la comida de los presos de la cárcel de La Rotunda¹⁷⁸.

Por supuesto, pese a los nuevos aires que los acontecimientos iban imponiendo lentamente a la vida de la mujer venezolana, la sociedad retratada en la novela *Fiebre* muestra una actitud de desprecio del hombre hacia el sexo femenino expresada en las palabras con las que Robledillo define al matrimonio: «El despertar cotidiano en una cama enorme con la misma mujer, la insustituible mujer, roncando al lado» (p. 104).

La vida de la mujer más allá de la apacible y aldeana Caracas era muy distinta, presionada por un giro económico que no se imponía en todas las regiones por igual. Miguel Otero Silva dará forma a ese legado de la musa telúrica en la novela *Casas muertas* y, más exactamente, en el personaje de Carmen Rosa.

¹⁷⁷ El poema «La compañera muerta» puede consultarse en el libro *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, op. cit., p. 85.

¹⁷⁸ Estos datos pueden confrontarse en Carmen CLEMENTE TRAVIESO, op. cit., p. 25.

5. TRADICIÓN Y MODERNIDAD

5. 1. Lo romántico

Entre Vidal Rojas y Cecilia Pereda se teje un idilio amoroso que ha conducido a algunos críticos a sostener que Otero Silva utilizó este recurso «para matizar lo que de otro modo hubiera resultado una escueta crónica» de acontecimientos históricos¹⁷⁹. Pero si en realidad el escritor pretendió una autobiografía personal y grupal de los estudiantes que se enfrentaron a la dictadura, ¿por qué iba a eludir esa experiencia amorosa que lo sorprendió por aquellos años de insurgencia política y que además él mismo se ha encargado de confirmar?¹⁸⁰. Tampoco debemos olvidar que el tema amoroso constituye dentro de toda la narrativa oteriana —por lo menos la de asunto venezolano que es la que nos ocupa— uno de los procedimientos más utilizados; quizás no tanto para matizar un arrebatado periodístico como para afirmar la condición «romántica» del ser humano¹⁸¹. Así, hay pasiones y deseos en la novela *Casas muertas*, entre Carmen Rosa y Sebastián Acosta; en *Oficina n°1*, entre la misma protagonista y el maestro Matías Carvajal; y en *Cuando quiero llorar no lloro* los tres Victorinos, Pérez, Peralta y Perdomo, mantienen respectivos romances con Blanquita, Malvina y Amparo. Otra cosa es que el juego seductor entre Vidal Rojas y Cecilia Pereda esté teñido de las esencias de la prosa romántica y sentimental, y podamos considerar este aspecto como una de las herencias decimonónicas de *Fiebre*.

Por otro lado, Julio Miranda contempla con cierto recelo en la narrativa el amor entre revolucionarios¹⁸². Sin embargo, pensamos que la instancia amorosa es totalmente viable de ser tratada en cualquier tipo de discurso literario, siempre y cuando la incorporación del asunto afectivo no distorsione el planteamiento general de la obra. Pero volviendo a nuestro análisis del personaje de Vidal Rojas, apreciamos en *Fiebre* toda una

¹⁷⁹ Óscar SAMBRANO URDANETA, pról. *cit.*, p. XIII.

¹⁸⁰ Véase Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸¹ Octavio Paz anota que el amor ha sido «una pasión central» de los hombres y mujeres de Occidente, y por ello el tema amoroso y sus arquetipos se manifiestan de modo permanente en la literatura de los últimos ocho siglos. (Véase Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 102). Puede consultarse también Denis de ROUGEMONT, *El amor y Occidente*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Editorial Kairós, 1993.

¹⁸² Véase Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1975, pp. 236-237.

tipología de la narrativa rosa y sentimental del XIX, por medio de la recurrencia a tópicos físicos de la amada (rubor del rostro, labios cálidos, larga cabellera), los diálogos de los amantes, la carta como medio de comunicación amorosa —que incluso el mismo Vidal llega a considerar «tan cursi como los juegos de prendas de doña Concepción» (p. 61)—, la identificación amor-naturaleza:

yo estoy viendo el paisaje de otra manera. La belleza morena de Cecilia ha pasado a formar parte de él. El primer plano son ahora sus trazos esbeltos y el negro de sus ojos y de su pelo. El colorido audaz del crepúsculo y las primeras luces que parpadean en las casitas del fondo, se han convertido en decorado para la gracia presente de Cecilia (p. 45),

las actitudes del sujeto y objeto amorosos: el lenguaje de las miradas y de los besos:

Le tomo las manos y luego la boca dulce y viva, cálida y maravillosa. [...] Me veo precisado a reconocer ante mí mismo que en estos besos sin trascendencia, en este gesto simple de acercar mis labios a los suyos, encuentro yo una dicha infinita, una emoción más honda que todas mis emociones pasadas. Yo no soy un *romántico* ni un adolescente. Tengo veinticuatro años y estudio Medicina. Sin embargo, esta sensación tan tierna de besar a Cecilia no la cambio por ninguna otra sensación. Es pueril, es sentimental, pero es así. [...] No es el beso. Es ella, Cecilia, dentro del beso (p. 74). [La cursiva es nuestra].

Del estudio de Vidal Rojas se desprende una configuración romántica —sentimental y rebelde—, muy a tono, por otra parte, con el impulso y el espíritu que guiaba a las juventudes continentales de aquellos años. Por ello, Márquez Rodríguez no duda en afirmar que «por debajo del conspirador, del guerrillero, y aun del meditador, subyace un Vidal Rojas romántico y soñador», y que, además, el «trasfondo romántico, quijotesco, del personaje está presente en muchos de sus actos»¹⁸³.

Hay incluso en la novela varios momentos en los que aparece una reflexión en torno a “lo romántico”. Así pues, en la página 74 —fragmento citado arriba—, Rojas se pregunta a sí mismo el porqué de tanta pasión por su amada si «[y]o no soy un *romántico* ni un adolescente» (p. 74) —la cursiva es nuestra—; y cuando la apasionada mujer con la que el protagonista ha estado bailando en una fiesta de la alta sociedad se despide con desaire, Robledillo le reprocha a su desconsolado amigo: «Has estado hecho un imbécil. Mañana te

¹⁸³ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 43.

verá en la calle y ni siquiera te saludará. Eres un *romántico*» (pp. 20-21) —la cursiva es nuestra—. Al oír estas palabras, Vidal, pensativo, responde: «¿Qué entenderá Robledillo por *romanticismo*?» (p. 21) —la cursiva es nuestra—. Esta pregunta que cierra el final de la escena narrativa deja en el aire la verdadera esencia de lo romántico, que en el caso de Vidal Rojas se sitúa entre la experiencia apasionada y sentimental y un idealismo rousseauiano que se afirma en los jóvenes que protagonizaron la Semana del Estudiante.

5. 2. Novedades y otros asaltos a la modernidad

En *Fiebre* se aprecia una sucesión de aspectos renovadores que sitúan esta novela en el movimiento de búsqueda literaria que se inicia en Venezuela a principios de siglo, toma forma en la segunda década del XX, se afirma con el manifiesto de la revista *válvula* (1928) y, finalmente, se desarrolla y afianza en los lustros siguientes. Sin llegar a atribuirle a esta obra de Miguel Otero Silva rasgos de renovación audaz, resaltaremos su contribución sutil, pero positiva, al nuevo paradigma estético que para la fecha de publicación ya la vanguardia había impuesto en otros países.

De entrada, no deja de sorprendernos —y siempre dentro de la tradición literaria venezolana— la retórica periodística con que el autor articula *Fiebre*, con el propósito de recuperar la memoria colectiva y rescatar la verdadera esencia del levantamiento de 1928. Por supuesto, la fuerza y la objetividad del lenguaje periodístico no están equitativamente repartidas a lo largo de toda la novela, pues decaen, por ejemplo, en los momentos de tensión amorosa o pasión existencial. En cuanto al significado general de la obra, Miguel Otero Silva ha repetido hasta la saciedad que «es un reportaje que describe la época del terror gomecista»; y añade, refiriéndose a esta confluencia de literatura y periodismo presente en sus textos de ficción: «Culpa no es mía si la gente sencilla se empecina en leerlos como novelas»¹⁸⁴. El recurso de la modalidad periodística es, en definitiva, el origen de las constantes analogías entre la historia venezolana y esta novela que, por otro lado, encierra no pocos valores de ficcionalidad.

¹⁸⁴ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 40-41.

También nos parece novedoso el uso que hace Otero Silva del lenguaje popular. Los regionalistas venezolanos anteriores a Rómulo Gallegos ya utilizaban las formas del habla campesina, pero ese discurso, pese a la buena intención autorial, se alternaba con enunciados estilizados y cultistas —empleo del *os*, del *vosotros*, del leísmo y del laísmo—, que señalaban «la falta de conciencia lingüística de los autores, y la poca hondura a que llegaban en su penetración del alma popular»¹⁸⁵. En cambio, en el habla de los personajes campesinos que se suman a la montonera de *Fiebre* hay un intento por parte del novelista de rescatar un discurso más natural —transcrito desde adentro—, que podríamos definir como una «profundización de la interioridad existencial de los personajes a través de la autenticidad de su habla»¹⁸⁶. El novelista, siguiendo la directriz y la herencia de Rómulo Gallegos, considerado por él mismo como uno de sus maestros literarios, pretende plasmar en el idiolecto de los personajes rurales su condición socio-cultural y su idiosincrasia:

—Güenas tardes! ¿Cómo que va pa muy lejos?

—¿Eres tú Anselmo? —le respondí preguntando.

[...]

—Eche palante! Que argún día llegaremos, primeramente Dios. (p. 119).

Otro de los rasgos novedosos de *Fiebre* es el lenguaje deportivo con grafías en inglés, que orienta este texto de Otero Silva hacia la renovación literaria de las décadas del veinte y del treinta¹⁸⁷. A su vez, estas voces, directamente relacionadas con el cambio

¹⁸⁵ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸⁶ Desde obras como *Peonía* (1895), de Juan Vicente Romero García, hasta *Reinaldo Solar* (1920), primera novela de Rómulo Gallegos, pasando por escritores como Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Julio Rosales, Julio Planchart y Enrique Soubllette, la novelística venezolana sufría de una hibridez lingüística que se debatía entre voces populares y la voz del autor. El falseamiento verbal de este regionalismo primitivo se rompe con *Doña Bárbara* (1929), encauzando a la narrativa venezolana por el que se ha considerado «el rasgo más característico de la novela hispanoamericana actual y el que ha permitido reestructurar la visión del hombre latinoamericano y su mundo». (*Ibid.*, p. 177). Véase también Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Romanticismo y Modernismo. *Reinaldo Solar* y *La Trepadora*», en *Rómulo Gallegos. Multivisión*, Isaac J. Pardo y Óscar Sambrano Urdaneta, coords., Caracas, Eds. de la Presidencia de la República, 1986, p. 184.

¹⁸⁷ En un artículo que podemos tomar como ejemplo de la agresiva recepción que la vanguardia tuvo en Venezuela (canalizada principalmente a través del semanario humorístico *Fantoches*), se parodia el dinamismo y el discurso de la nueva estética acudiendo al léxico del deporte: «Creo lleva las de perder el famoso crítico [se refiere a *Sagitario*, seudónimo de Jesús Semprum], porque una reputación de ese tamaño no se expone; y para conservar el cinturón de brillantes del campeón, no debe retar en el *ring* literario a unos muchachos que de un

estructural que vive Venezuela a raíz de la implantación del sistema petrolero, son el producto de esa “otra” cultura de penetración¹⁸⁸. Pero además Miguel Otero Silva, aparte de ser durante toda su vida un apasionado del deporte, escribió crónicas deportivas en *El Nacional* —él decía con orgullo «Yo soy, antes que nada, periodista... ¡y periodista deportivo!»¹⁸⁹—, y no tuvo reservas en manifestar que en sus años de exilio juvenil se desempeñó como locutor de fútbol en Port of Spain (Trinidad)¹⁹⁰; y que muchos de sus poemas estaban consagrados al mundo del deporte, como «Galerón del gallo zambo»¹⁹¹. Por eso no es extraño que en *Fiebre* los estudiantes presos en el Castillo Libertador se entretengan con la práctica de algún deporte:

Una pelota de trapo sale disparada en **home-rum** por sobre la tapia que da al mar. Tres verónicas ligadas con una vistosa revolera rematan una faena de capa ejecutada a un torazo de anteojos que estudia Dentistería. [...] Dos **heavy-weights** de la Facultad de Medicina cambian **jabs** escalofriantes a mano limpia (p. 51)¹⁹². [La negrilla es del escritor].

De este modo Otero Silva pareciera adelantarse a las tentativas de algunos escritores del *postboom*¹⁹³, como Eduardo Liendo (1943) en algunos pasajes de *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), sin contar que ya Guillermo Meneses (1911-1978) se había anticipado muchos años

golpe sucio lo pueden *noquear*. El *referee* en este caso es la Gramática, la que una de las partes la recusa por juzgarla innecesaria, y sobre todo incómoda». (Véase suscrito por el seudónimo *El poeta*, el texto «Sagitario vs La vanguardia», en *Fantoches*, Caracas, 2 de septiembre de 1928). [La cursiva es nuestra].

¹⁸⁸ Rodolfo Quintero anota que el confort de las casas, el *club* y las canchas deportivas constituyen parte de la «leyenda» que se creó en torno a las complejas instalaciones de los campos petroleros donde vivía la elite extranjera de las compañías. (Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, México, Siglo XXI, 1972).

¹⁸⁹ Miguel OTERO SILVA, citado por Carlos Ortega, *El Nacional*, Caracas, 29 de agosto de 1985.

¹⁹⁰ Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por *El Diablo Cojuelo*, p. 90.

¹⁹¹ La afición de Otero Silva por el deporte se reafirma en 1944, cuando es enviado como delegado de Venezuela a la VII Serie Mundial de Base Ball. Con motivo del evento el poeta compone unos versos a Yolanda Leal, Reina venezolana del certamen, que son toda una recreación del argot «beisbolero». (Véase Miguel OTERO SILVA, «Glosa para Yolanda Leal», en *Sinfonías tontas*, *op. cit.*, pp. 96-97).

¹⁹² Véase también el uso de este procedimiento en la página 33 de la novela.

¹⁹³ La cultura y los códigos expresivos del fútbol y del béisbol conforman el nuevo paradigma narrativo que surge en las últimas décadas a partir de una concepción más integradora de lo cultural. (Véase Nelson OSORIO, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Karl Kohut, ed., Vervuert Verlag-Frankfurt am Main, 1991, pp. 243-251). Sobre la pasión futbolística de los escritores en el «terreno de juego de la literatura» puede verse el reciente libro *Cuentos de fútbol*, selección y prólogo de Jorge VALDANO, Madrid, Extra Alfaguara, 1995.

antes con su obra *Campeones* (1939). También en este sentido habría que destacar la novela de Rafael Zárrega (1929) *La última oportunidad de Magallanes* (1978), sobre uno de los famosos equipos venezolanos de béisbol.

En síntesis, las voces deportivas que Otero Silva ensaya en *Fiebre* corresponden a esa modernización de las costumbres en la cual parece entrar tímidamente Venezuela, impulsada por el cambio económico que se opera en el país¹⁹⁴, y a la que ya los futuristas habían cantado en los albores de este siglo¹⁹⁵. Pues la escuela italiana inventó entre los «*Nuevos placeres latinos*» los «nuevos deportes»: «el golf cantado y bailado, el tenis con madrigal, la carrera a pie con declamación de versos, el fútbol en varios campos de juego»¹⁹⁶.

Como parte de esa pasión por lo moderno, se desata en Venezuela un creciente interés por el cine, que logra penetrar los valores de la cotidianidad y las costumbres nacionales¹⁹⁷, y en este sentido en un artículo de la época se anota «cómo higieniza una inmersión en las piscinas de las pantallas»¹⁹⁸. Por otro lado, los personajes, patrones y mitos filmicos «encontraron punto de apoyo en las carteras y apuntes de los hombres de letras», a

¹⁹⁴ En una nota aparecida en *Elite* se define al jazz y al deporte como «modernos sectores de trascendencia» que comulgan con el nuevo ritmo de vida dinámico que se inaugura «en los días primerizos de esta nueva era mundial». (Véase Gabriel Ángel LOVERA, «Jazz y deporte», en *Elite*, VI, 261 [13 septiembre de 1930]).

¹⁹⁵ A pesar del temprano conocimiento de la doctrina de Marinetti, el futurismo no tuvo ni aceptación ni una influencia real en la conformación de la vanguardia literaria venezolana ni en el resto de América Latina. El afectado decadentismo de sus postulados y la vinculación con la ideología fascista le valieron el rechazo. (Véase Nelson OSORIO, *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982).

¹⁹⁶ Mario VERDONE, *El futurismo*, trad. Dolores Fonseca, Madrid, Doncel, 1971, p. 15. El futurismo ejerció una pluralidad tal de influencias, que Guillermo de Torre no duda en afirmar que pretendió cambiar todas las artes y todos los aspectos de la vida cotidiana «desde el sexo a la cocina». (Véase Guillermo de TORRE, *Historias de las literaturas de vanguardia*, tomo I, Madrid, Eds. Guadarrama, 1971, p. 149).

¹⁹⁷ En un encuentro de varios escritores con Salvador Garmendia, éste destaca la gran influencia que ha ejercido el cine en la literatura a partir de la segunda década de este siglo. Asimismo, aclara Garmendia que este efecto no se ha originado «porque el escritor investigue el cine, escriba guiones, se meta en el cine, sino porque el cine es una actividad común, cotidiana, de todo el mundo; la gente va al cine, en el cine se enamora, en el cine se da citas, y ve películas, y se emociona con las películas. El cine es un alimento nuestro. Y el cine tiene su propia técnica, sus maneras; y es lógico que esa técnica, esas maneras, todo ese mundo visual, influya en ese tipo que es escritor y eso pase a la literatura así; yo pienso que es una cosa casi por ósmosis». (Véase Salvador GARMENDIA, «Cita con Salvador Garmendia» (entrevista), en *Hojas de Calicanto*, 2, 7 [diciembre de 1979], p. 10).

¹⁹⁸ Luis ÁLVAREZ MARCANO, «Tópicos del celuloide», en *Elite*, VI, 261 (13 de septiembre de 1930).

la vez que se reconoce al cine hollywoodense como escuela para los artistas del veinte¹⁹⁹. Así, el escritor Pablo Rojas Guardia (1909-1978) escribe poemas a Greta Garbo, Clara Bow y Janet Gaynor; e igualmente manifiesta: «nuestros primiciales viajes cineastas (el cine es un gran trasatlántico) acababan —inevitablemente a lomos de *cowboys*— en playas de besos, en puertos de miradas a la luz de la luna»²⁰⁰. Incluso en el cuento «Juan del cine. (Síntesis de una biografía)», que Meneses publica por esos años, ya se barajan las mitologías impuestas por el celuloide²⁰¹, como lo hará más tarde Manuel Puig (1932-1990) en *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *El beso de la mujer araña* (1976).

Del mismo modo Otero Silva transcribe en *Fiebre* esa «fiebre» por el séptimo arte que personalidades como Mary Pickford, Chaplin, Greta Garbo o Rodolfo Valentino habían despertado en la Caracas de la segunda década de este siglo, y por el cual se sentían seducidos los artistas y escritores venezolanos de la época²⁰². Así, en esta novela el cine adopta varios sentidos: es un pasatiempo para doña Concepción Pereda, a quien «le agradan» los «dramones horrendos y aventuras de **cowboys**» (p. 72) —la negrilla es del autor—; otras veces se transforma en un lugar de encuentros amorosos —Cecilia y Vidal Rojas, se reúnen frente a la pantalla grande— o conspirativos: mientras Armando, Vidal y Robledillo esperan la hora convenida para la asonada, se refugian en un cine «para espantar las primeras horas de la noche» (p. 84). Incluso, la acción bélica del teniente Rojas y sus hombres durante un enfrentamiento en la montonera es comparada por el protagonista con los patrones de los personajes de las películas: «Y comenzamos a disparar, tendidos como los tiradores moros que asaltan los fortines de la Legión Extranjera en las películas yanquis» (p.

¹⁹⁹ En un artículo traducido del *Mercure de France* en el que se analiza la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, se afirma, refiriéndose a la vanguardia, que la «literatura nueva» que había surgido en Hispanoamérica disfrutaba, entre las que considera sus características «ocasionales», una gran pasión por el cinematógrafo. (Véase Francisco CONTRERAS, «Ricardo Güiraldes y la literatura de vanguardia», en *Elite*, III, 113 [12 de octubre de 1927]).

²⁰⁰ Pablo ROJAS GUARDIA, «Andén para una trayectoria», en *Elite*, VI, 261 (13 de septiembre de 1930).

²⁰¹ Guillermo MENESES, «Juan del cine», en *Elite*, VI, 261 (13 de septiembre de 1930). Este relato de Meneses constituye el germen del posterior y definitivo texto titulado «Adolescencia» (1934).

²⁰² Las mujeres caraqueñas adoptan las modas y maneras de las féminas del imaginario filmico: «Querían ser como el resumen de los distintos especímenes en que el cine definía la tipología de la mujer moderna: eran audaces y dinámicas como Perla White, enigmáticas y un poco sombrías como Pola Negri, simpáticas y traviesas como Mary Pickford, y le imitaban a Clara Bow su maquillaje de ojos encarbonados y boca en forma de corazón». (Véase Aquiles NAZOA, «La Caracas de los años veinte», en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 161).

129). Además, un muchacho de la montonera es identificado con «un hombre feliz y bien alimentado» (p. 142) que contempla en un cine una película de Charles Chaplin. Asimismo, se llega a confundir la realidad con la técnica fílmica: «Hasta que la lámpara se aleja y deja invisible, toda llena de noche, la pared del rancho donde yo he mirado como en una pantalla, con ojos enloquecidos, la tortura de Rito Luna» (p. 189).

Aunque muy lejano a las provocaciones dadaístas y a la simbología sexual del surrealismo, que se rebelaron contra los cánones de la moral burguesa decimonónica, no deja de llamarnos la atención la presencia en *Fiebre* de un atenuado erotismo. Consideramos interesante resaltar este rasgo dado que la afirmación erótica es muy ocasional en la literatura venezolana²⁰³. En efecto, para una presencia más plena del tema habría que llegar hasta la narrativa de Meneses, salvo contadas excepciones como algún pasaje de *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), o de *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra (1895-1936), o cierto *continuum* sexual en la novela *Madrugada* (1939), de Julián Padrón (1910-1954). Veamos el siguiente párrafo extraído de la primera parte de *Fiebre*, donde Vidal Rojas acude a una fiesta de la alta sociedad, en la que no pudo resistir bailar con una interesante mujer que resultó «parienta cercana de un alto funcionario gubernamental» (p. 20):

Bailo con ella. Tiene un cuerpo espléndido y trenza un ritmo felino en los giros de la danza. La invito a tomar champaña y a las dos copas se pone más espléndida y mucho más felina. Le digo cosas absurdas que ella subraya con carcajadas casi impúdicas, desnudando unos dientes tan blancos como seguramente han de ser sus muslos. [...] La muchacha besa maravillosamente y tiene una lengua cálida como leche recién ordeñada. Pasa el tiempo y nos acariciamos en silencio. [...] Un seno redondo y blanco se me escapa de las manos con la fugacidad de un jabón húmedo (p. 20).

El escritor Salvador Garmendia recuerda que en 1939, siendo aún adolescente, su hermano le muestra este párrafo de *Fiebre*, del que confiesa lo siguiente: «Era lo más atrevido e irreverente que había escuchado saliendo de un libro; mucho más de un libro venezolano»²⁰⁴.

²⁰³ Véase Roberto José LOVERA DE-SOLA, «Epílogo: Observaciones sobre el amor físico en la narrativa venezolana», en el libro compilado por el mismo autor *Eróticos, erotómanos y otras especies*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1983, p. 194.

²⁰⁴ Salvador GARMENDIA, discurso de honor pronunciado en el Cementerio del Este con motivo del noveno aniversario de la muerte de Miguel Otero Silva, y publicado en *El Nacional*, Caracas, 29 de agosto de 1994.

Conviene además señalar que en la novela hay una desprejuiciada discusión entre el joven Saldaña y un poeta que estudia Derecho, «acerca del amor» o lo que es lo mismo, según el primer interlocutor: «acerca del problema sexual en sus aberraciones morbosas» (p. 59):

Si el objetivo fundamental del amor es un acto carnal y si en dicho acto sólo entran en función órganos tangibles, el amor es, pues, una simple necesidad fisiológica como el hambre, como la sed y como las ganas de orinar. Toda esa farsa de crepúsculos y de suspiros que ustedes [los poetas] ponen en sus versos de amor es como el menú en francés con que se pretende enmascarar la prosaica función del aparato digestivo (p. 59).

El nacimiento del tango en Argentina, vinculado con la inmigración finisecular y el mundonovismo literario de los poemas de Evaristo Carriego (1883-1912)²⁰⁵, penetra en la literatura latinoamericana con la vanguardia²⁰⁶. Miguel Otero Silva declara en una entrevista radiofónica que en la poesía que cae en las manos de los jóvenes de aquel entonces —muchachos de 17 y 18 años— había una frecuente recurrencia del tango como tema, que a su vez había llegado con los nuevos aires literarios²⁰⁷. Así, en ciertas ocasiones se deja oír en la novela *Fiebre* aquel fondo musical de la metafísica latinoamericana: tangos que suenan en la casa de pensión arrancados «en jirones a la infatigable pianola» (p. 84); el «tango lloroso y pausado que parte el alma» (p. 24), acompañado por los músicos de la aristocrática fiesta del

²⁰⁵ Véase Ernesto SÁBATO, *Tango. Discusión y clave*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1965.

²⁰⁶ Una interesante investigación sobre el tango concluye que el relato «Raucho», de Ricardo Güiraldes, publicado en 1917, constituye el primer texto literario en que aparece esta manifestación del *ser* argentino. (Véase Tomás de LARA e Inés Leonilda RONCETTI DE PANTI, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Eds. Culturales Argentinas, 1968, pp. 237-238). Si bien el motivo del tango se ha repetido constantemente en la literatura rioplatense, como puede apreciarse en textos de Lugones, Ricardo Güiraldes, Fernán Silva Valdés, Borges, Julio Cortázar y, sobre todo, Manuel Puig en *Boquitas pintadas* (1969), entre las novelas de los últimos lustros también destacan algunas enunciadas en torno a ese «pensamiento triste que se baila», como *Hoy está solo mi corazón* (1990), del chileno Enrique Lafourcade.

²⁰⁷ De esa etapa juvenil el autor de *Fiebre* recuerda especialmente los versos del uruguayo Fernán Silva Valdés: «Tango milongón/ tango compadrón/corazón del arrabal/ a través de tu música queda/ se palma el alma/ del arrabal/ como a través de una vaina de seda/ la hoja de un puñal». La transcripción la hemos tomado de la entrevista realizada por Napoleón Bravo a Otero Silva y citada anteriormente. Compárense los versos del poema de Silva Valdés con la variante que se registra en el citado libro de Ernesto Sábato, p. 30. Un repaso, además, por la prensa periódica venezolana de la época —principalmente la revista *Elite*— revela las frecuentes colaboraciones de Fernán Silva Valdés y la fervorosa recepción que tuvieron sus audaces poemas nativistas.

principio de la novela; una voz melosa que solicita que le cante «un tango a media voz “para ella solita”» (p. 41); o el que brota del escondite de Vidal Rojas en la clandestinidad: «Un bandoneón jadeando un tango ronco en un arrabal de Buenos Aires» (p. 96).

Si bien es cierto que ya los costumbristas venezolanos en sus sabrosísimos cuadros y más tarde la pluma mordaz de José Rafael Pocaterra se valieron de la ironía y la comicidad para retratar los males nacionales, consideramos relevante destacar la mirada distanciadora del humor en *Fiebre*. Pues esa «distancia para ver mejor», como decía Cortázar²⁰⁸, que aflora en las páginas de este libro de Miguel Otero Silva²⁰⁹, lo diferencia de cierta sensibilidad epigonal aún arraigada en el panorama literario venezolano, y parece inscribirlo en la tendencia narrativa renovadora de la época. Así, en 1927 ya en la prensa venezolana se deja constancia de que una de las características de «la literatura nueva» es el humorismo o la ironía, que se llega a definir como:

Voluntad de considerar la vida desinteresadamente o desde un ángulo tan agudo que nos haga verla en sugestiva deformación. Esto es, la afirmación de que, ante el misterio del mundo, que la ciencia no ha conseguido esclarecer, no queda más que la sonrisa o la risa²¹⁰.

En *Fiebre*, cuyo autor ya había tenido cierto acercamiento al humorismo como modalidad literaria²¹¹, se hace una interesante reflexión acerca del humor como rasgo de identidad de los venezolanos, opinión que también ha sido compartida por Aquiles Nazoa²¹²: «El pueblo venezolano es un pueblo que sabe reír» (p. 141)²¹³. A esta conclusión

²⁰⁸ Julio CORTÁZAR, «Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en *Julio Cortázar: mundos y modos*, de Saúl Yurkievich, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, p. 74.

²⁰⁹ Miguel Otero Silva recuerda que cuando escribía *Fiebre* en la clandestinidad, al despertar una mañana habían desaparecido misteriosamente de su habitación los volúmenes de *El Quijote*, que por aquel entonces lo orientaban hacia otra perspectiva —más risueña— de concebir la realidad. Alarmado, notificó enseguida el suceso a la mujer que lo ocultaba, quien respondió: «Me los llevé yo misma, hijo. Porque usted se ríe tan recio cuando está leyendo ese bendito Quijote, que todo el pueblo va a terminar por enterarse de que yo tengo un hombre escondido en mi casa». (Véase Miguel OTERO SILVA, «El humorismo del Quijote», en *El cercado ajeno*, *op. cit.*, p. 92).

²¹⁰ Francisco CONTRERAS, «Ricardo Güiraldes y la literatura de vanguardia», *loc. cit.*

²¹¹ Recordemos que, aparte de su precoz e irreverente trayectoria literaria en el colegio, en 1926 Otero Silva comienza a publicar versos humorísticos en el semanario *Fantoches* y al año siguiente en la revista *Caricaturas*.

²¹² Si bien el humorismo venezolano no ha sido lo suficientemente estudiado —exceptuando ciertos acercamientos como el de Jesús Semprum, Luis Beltrán Guerrero, Mariano Picón Salas y, sobre todo, Aquiles Nazoa—, constituye una de las modalidades literarias más cultivadas desde el siglo XIX. Así, en la historia del

llega Vidal Rojas, tantas veces trasunto del autor, después de haber convivido con sus compañeros —estudiantes, campesinos— en la montonera y haber escuchado las fantasías eróticas, chistes y coplas del pueblo venezolano: «en estas jornadas más que nunca lo he comprendido» (p. 141), dice el protagonista. En la reflexión acerca del humor como manifestación de la venezolaneidad, Otero Silva rechaza la indolencia como origen del humor: «Nuestro pueblo ríe frente al dolor, ríe en el sacrificio, ríe en la rebeldía, ríe en la victoria» (p. 142). Asimismo, apunta que el origen de ese carácter de la idiosincrasia venezolana «tal vez» proceda del sustrato andaluz de la cultura nacional. Si ante el absurdo de la existencia el artista surrealista se distancia de la realidad —se transforma en espectador— y asiste a la demolición de lo circundante²¹⁴, «frente al peligro y frente a la muerte», impuestos por el régimen gomecista, el pueblo venezolano ha instaurado la risa como vía para «espantar» el pánico y el terror. Así, Miguel Otero Silva adopta en *Fiebre* un humorismo como «actitud vital», que también aflora «en las anécdotas interpoladas con oportunidad y gracia»²¹⁵.

En algunas ocasiones ese humor con el que Otero Silva relata acontecimientos de la realidad venezolana se vuelve negro y en el mismo texto se aclara que a veces «suena trágica la risa» (p. 142)²¹⁶. En un intento de salvar el infortunio que viven aquellos hombres

periodismo nacional destacan múltiples voceros cómicos: en el XIX vieron la luz *La mariposa negra*, *La cosíata*, *El nene*, *El ómnibus* y *El gato negro*; y ya en el presente siglo destacan nombres como el ya citado *Fantoches* y, por supuesto, *El Morrocoy Azul*. También podría mencionarse el suplemento «El camaleón», que circula todos los viernes con el diario *El Nacional*. Igualmente, singularísimas personalidades de las letras deleitaron al público con el donaire de sus ocurrencias, entre las que destacaríamos a Job Pim, Leo o al inolvidable poeta gastronómico Chicharrita. Por otro lado, Nazoa no duda en afirmar que «Pocas ciudades hispanoamericanas han practicado el humorismo con la facundia y riqueza de manifestaciones que nuestra Caracas en los últimos dos siglos». (Véase prólogo de Aquiles NAZOA a *Los humoristas de Caracas*, *op. cit.*, tomo I, pp. 7-13).

²¹³ Julio Miranda afirma que estas observaciones de Miguel Otero Silva acerca del humor «pese a todo de los venezolanos» —junto con otros aspectos propios de la literatura carcelaria— ya estaban presentes en las *Memorias de un venezolano de la decadencia*, de José Rafael Pocaterra. (Véase Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, *op. cit.*, p. 230).

²¹⁴ Véase el prólogo de André BRETON, a la *Antología del humor negro*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, pp. 7-13.

²¹⁵ Domingo MILIANI, *Tríptico venezolano*, *op. cit.*, p. 119.

²¹⁶ Aquiles Nazoa anota que en el humor anglosajón jamás surge lo amargo debido al propio sistema inglés de vida democrático, que no tiene que acudir a esos medios para destruir; lo más para ironizar. Por ello, si el *modus vivendi* ha permitido a los humoristas ingleses «actuar como espectadores risueños del drama social», la

azotados por el hambre y la sed en el campo, un muchacho de pies tumefactos —haciéndose eco de la más pura tradición urbana del continente— grita «con voz de pregón» mientras señala «sus extremidades deformes»: «Jamón barato para los hambrientos!» (p. 142); incluso otro de los montoneros no cede ante la idea de prácticas antropofágicas cuando, «palmoteando la nuca del viejo Wenceslao», dice: «Qué buen pescuezo tienes tú, viejo, para un machetazo!» (p. 142); o acude al imaginario popular para burlarse de la muerte:

Zamuro que vas volando,
no digas que eres mi amigo
porque sé que estás pensando
desayunarte conmigo (p. 142).

Somos conscientes de que la comicidad diseminada en *Fiebre* se distancia considerablemente del humor que Ángel Rama señala como inherente a la vanguardia universal y que, en su opinión, «disuelve la retórica burguesa»²¹⁷. No obstante, posturas como la de aquel estudiante que cuando muera el «viejo tirano imbécil» se dedicará a «criar gallinas de raza y a escribir versos surrealistas» (p. 202), y que suplica que lo dejen «en paz con mis gallinas y con mis versos vanguardistas» (p. 203), orientarían la novela hacia una búsqueda risueña que el movimiento de vanguardia universal —también latinoamericana y venezolana— había instaurado.

Pero será la imagen literaria, aun cuando no es totalmente audaz ni su presencia tiene la misma intensidad en todo el texto, la nota que más acerca este libro oteriano a la sensibilidad vanguardista. Incluso el mismo autor ha reconocido en *Fiebre* un «estilo digamos “vanguardista”»²¹⁸. En tal sentido, las imágenes de esta novela cumplen el propósito de sugerir: «decirlo todo con el menor número de elementos posibles [...], que la obra de arte, el complejo estético, se produzca [...] más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento»²¹⁹. Intuimos en estas palabras que los jóvenes valvulistas,

circunstancia venezolana «los ha forzado a ser sus protagonistas y con frecuencia sus víctimas». (Véase Aquiles NAZOA, pról. *cit.*, p. 11).

²¹⁷ El ansia lúdica y el humorismo son dos de los recursos con los que el artista vanguardista arremete contra la realidad. (Véase Ángel RAMA, citado por Jesús Puerta, *El humorismo fantástico de Julio Garmendia*, Valencia, Eds. del Gobierno de Carabobo, 1991, p. 154).

²¹⁸ Miguel OTERO SILVA, pról. a *Fiebre* (1971), *op. cit.*, p. 10.

²¹⁹ Manifiesto «Somos», en *válvula*, I, 1 (5 de enero de 1928).

afiliados al nuevo espíritu, escondían tras la metáfora literaria «aquello» que no podían decir con el «instrumento» —el lenguaje—, dada la censura gomecista, pero que el acto literario — como obra de prestidigitación— revelaba en «el espíritu» de los lectores²²⁰. Nada tendría de extraño esta postura en la alocución «Somos», sobre todo si tenemos en cuenta que una de las vertientes más prolíficas del quehacer poético del grupo del 28 fue precisamente la poesía social²²¹, de la cual Otero Silva sería uno de sus principales exponentes²²².

La parte final de *Fiebre*, estructurada en forma de monólogo, resulta la más novedosa de todo el texto. El crítico Julio Miranda, si bien reconoce los fallos técnicos de esta modalidad —muy lejana al flujo delirante de la conciencia—, vislumbra tras el lenguaje truculento, las imágenes impactantes y los ritmos sugerentes y, en definitiva, su elaboración formal:

un paso de la narrativa de la violencia [...] a una narrativa *violenta*, lograda precisamente violentando la literatura, las palabras, las frases, la sintaxis, la estructura, etc. y cuyo objetivo sería desde luego violentar al lector, impedido de hacer una plácida o hasta dificultosa —por aburrida— lectura digestiva, atrapado en el punto justo en que anécdota y plasmación son un mismo y poderoso movimiento, una sensación específica e irreductible, una violencia²²³.

Todo ello apunta a la posición que, según Ariel Dorfman, mantienen los narradores contemporáneos, quienes han pasado de retratar el inframundo americano — como en las novelas naturalistas— a experimentar con el barroquismo lingüístico y el «retorcimiento torrencial» de las formas. Las innovaciones técnicas, el fragmentarismo cronotópico, la doble personalidad y el descoyuntamiento del lector, no vienen a ser sino la «violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales» y, en definitiva, un

²²⁰ No se ha hecho un estudio exhaustivo acerca del manifiesto de la revista *válvula*, pero en la nota introductoria que hace Juan Carlos Santaella a esta proclama vanguardista se apunta que la sugerencia y el juego metafórico son los recursos de que se valen los redactores para disfrazar aspectos de la realidad social que la censura no permitía comunicar de otra manera. (Véase *Manifiestos literarios venezolanos*, Juan Carlos SANTAELLA, comp., *op. cit.*, p. 33).

²²¹ Véase Joaquín GABALDÓN MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 119-130.

²²² Véase Luis Beltrán PRIETO FIGUEROA, *La poesía social de Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1987.

²²³ Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, *op. cit.*, p. 233.

ataque a «la estructura misma del universo en que el lector descansa su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarse»²²⁴.

Por nuestra parte consideramos que imágenes del horror del presidio de Palenque, como «Mírale el rostro, contraído bajo el relámpago plateado del hacha» (p. 222) o «Mira cómo la bayoneta salta como un pez bajo el sol y se hunde entre las costillas descarnadas» (p. 222), que en cierto sentido podrían estar anticipando la metaforización de la tortura de *La muerte de Honorio*, no apuntan a otra cosa que a la afirmación de la sugerencia del manifiesto de la revista *válvula*.

Las novedades narrativas a las que nos hemos referido anteriormente —la retórica periodística, la conciencia del lenguaje popular, el lenguaje deportivo con grafías en inglés, el cine, el erotismo, el tango, el humor y la imagen— inscriben esta novela de Otero Silva en el período de renovación literaria de las décadas del veinte y del treinta. A la vez, estos signos de modernidad sitúan a Venezuela dentro de un fenómeno de alcance continental, en el que las nuevas ideas, representadas por distintos sectores sociales (los estudiantes, los obreros, las mujeres...), se enfrentan al otoño del poder.

²²⁴ Ariel DORFMAN, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, p. 40.

**III. DE LA ARCADIA A LA CIUDAD DEL PETRÓLEO
(CASAS MUERTAS Y OFICINA N° 1)**

III. DE LA ARCADIA A LA CIUDAD DEL PETRÓLEO (CASAS MUERTAS Y OFICINA N° 1)

En las primeras décadas de este siglo se desata en los distintos países latinoamericanos un éxodo rural motivado por el desmoronamiento del sistema económico agropecuario. Campesinos desamparados de la Revolución mexicana, sertaneros que huyen de la sequía —magistralmente reinventados por Guimarães Rosa— o peones y jornaleros venezolanos, se incorporan a esa variopinta expedición continental fundadora de una realidad que, tantas veces, resultó efímera. Muchos de estos pioneros se dirigen a “la gran aldea” que acaba transformándose en ciudad; otros intentan probar fortuna en regiones de cultivos en alza o incorporándose a la explotación de las nuevas riquezas, como el cacao en Brasil o el petróleo en Venezuela.

El campesino venezolano procedía, bien de la horizontalidad del llano, bien de ciudades del interior o pequeños poblados en decadencia. Cuando el destino era la capitalina Caracas, los sueños (la devoción por el tranvía, la magia de los salones de cine, el automóvil...) se desvanecieron en zonas marginales, erigiéndose entonces la génesis de una estética del barrio que inspiraría —décadas más tarde— numerosos relatos. Si estos viajeros en tránsito, como los personajes oterianos, se asentaron en territorios donde fluían nuevos Dorados, asistieron también a otros espacios de confluencia. Los seres de ficción, el hombre, fundan el escenario para satisfacer necesidades y proyectan en ese enclave —ficticio o real— la esperanza, la utopía.

Miguel Otero Silva traduce en las novelas *Casas muertas* y *Oficina n° 1* el curso que adopta la historia socio-económica de Venezuela y todas las vicisitudes que marcan el nuevo cariz nacional, en el que declina el campo y se vislumbra la ciudad:

dos realidades que no son más que las secuencias de nuestro proceso histórico. Y debemos asumir estos dos planos porque ambos corresponden a momentos

específicos de nuestro desarrollo social, y ambos expresan, indistintamente, la fase singular de nuestra más válida y real simbología¹.

Ya apuntó Juan Marinello que el surgimiento en la ficción continental de la «novela agraria» tiene que interpretarse como «testimonio de un proceso social y económico de profundas raíces y anchas ramazones»². El hombre latinoamericano vivió doblegado al cosmos telúrico hasta que las ciudades y la cultura urbana fueron gestando otro modelo vital³; se liberaron, entonces, incontables Arturos Covas y Doñas Bárbaras que escaparon a otros escenarios de la literatura.

Las poblaciones de Ortiz y El Tigre —referentes de los microcosmos de *Casas muertas* y *Oficina n° 1* respectivamente— ilustran la historia de las comunidades latinoamericanas, sometidas a intereses externos, víctimas de un falso progreso y de una modernización desigual y desintegradora. El viaje épico que realiza el personaje de Carmen Rosa Villena del mundo rural (Ortiz) al Oriente venezolano (donde se enmarca el poblado que dará origen a El Tigre) pone en comunicación dos formas distintas de «barbarie»: de un lado, el llano, hostil, infinito, de formas anacrónicas; de otro, sólo un espejismo. En palabras de Orlando Araujo: «la decadencia del sistema agrícola latifundista y pequeño-mercantil (decadencia de una forma de vida), y la incrustación y violento surgimiento de un modelo diferente cuyo factor dinámico fundamental es el petróleo»⁴.

Según un dato que aporta Araujo en su *Narrativa venezolana contemporánea*, en un primer momento Otero Silva concibió una sola novela que abarcara las dos coyunturas de la historia venezolana. Sin embargo, la realidad dual y la dimensión de los materiales —como veremos— forzaron la creación de dos estructuras y dos

¹ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 180. [Edición corregida y aumentada].

² Juan MARINELLO, «Problemas de la literatura latinoamericana», en su libro *Creación y revolución*, La Habana, Editorial Contemporáneos, 1973, p. 188.

³ Véase José Luis ROMERO, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1984, cap. 7, Las ciudades masificadas, p. 319 en adelante.

⁴ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 137.

libros diferentes, de los cuales el segundo es continuación del primero⁵.

1. UN ESPACIO PARA LA NOSTALGIA

Tras quince años de actividad periodística en los que Otero Silva funda el semanario humorístico *El Morrocoy Azul* (1941), el vocero político *Aquí está!*... (1941-1945) y el diario *El Nacional* (1943), aparece la segunda novela del escritor: *Casas muertas* (1955)⁶. Este libro, que supuso la reincorporación de Miguel Otero Silva a la vida literaria, es considerado por el mismo novelista como el momento más decisivo de su trayectoria⁷ y así lo ha reiterado en múltiples entrevistas:

Llevaba quince años enfrascado en el periodismo, fundando diarios y semanarios, ya a punto de ser catalogado en los breviaros de la literatura como poeta de un solo libro (*Agua y Cauce*) y como novelista de una sola novela (*Fiebre*), cuando decidí retornar a un oficio que antes apenas había tanteado. Perdido el hábito de escritor, cada párrafo de *Casas muertas* me costó penoso

⁵ *Ibid.*

⁶ Para nuestro trabajo consultamos *Casas muertas*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975. En adelante, cuando hagamos referencia a este texto, pondremos el número de página entre paréntesis. Esta novela de Miguel Otero Silva —traducida a muchísimos idiomas— cuenta con más de treinta ediciones. De éstas podríamos destacar la publicada en Caracas por Monte Ávila Latinoamericana (1991), que lleva prólogo y cronología del profesor Carlos Pacheco, pp. 7-18 y 167-169, respectivamente.

⁷ Esta novela de Otero Silva ha tenido una gran recepción en la sociedad venezolana: es texto de lectura obligatoria en los estudios de bachillerato; y asimismo ha dado origen a un guión para la televisión y a una versión teatral. En el primer caso la adaptación del texto ha sido realizada por Norberto Díaz Granados y la dirección ha corrido a cargo de César Enríquez. A su vez, la versión de *Casas muertas* para la pequeña pantalla fue presentada en veinte episodios retransmitidos por la Televisora Nacional (Canal 5) de lunes a viernes en el programa «La novela venezolana», durante el mes de julio de 1968. Como aspecto curioso apuntaremos que la Comisión Supervisora de Radio y Televisión del Ministerio de Comunicaciones censuró previamente unos diálogos del libreto por considerarlos inmorales. (Véase nota aparecida en el periódico *El Nacional*, Caracas, 16 de julio de 1968; y Pedro BERROETA, «*Casas muertas* y la censura», en *El Nacional*, Caracas, 22 de enero de 1972). La versión de teatro de *Casas muertas* fue realizada por Carlos Fraga y la puesta en escena estuvo en manos del grupo Rajatabla bajo la dirección del argentino Carlos Giménez. El estreno tuvo lugar el 10 de abril de 1987 en la sala Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas. (Véase nota de Elizabeth ARAUJO, en *El Nacional*, Caracas, 23 de abril de 1987).

trabajo e innumerables tachaduras y enmiendas. Cuando terminé el libro, no sabía si publicarlo o echarlo a la candela, y si decidí lo primero fue gracias al entusiasmo generoso que desplegó José Rafael Pocaterra cuando leyó los originales⁸.

Durante tres lustros dedicado al oficio de la información, el autor de *Fiebre*, además, viaja a Europa donde realiza los que considera sus mejores trabajos (entrevistas y reportajes) en este campo⁹; y en 1949 se gradúa de periodista en la Universidad Central de Venezuela. Quizá esta doble experiencia en el medio informativo reafirma y consolida su método de elaboración novelesca basado en procedimientos objetivos y periodísticos que, por otra parte, se aproximan a los recursos testimoniales que había ensayado en su novela anterior. El propio Otero Silva declara que:

para la preparación de *Casas muertas*, me fui a Ortiz, que para entonces estaba al borde del derrumbe total, busqué a los sobrevivientes, que eran muy escasos, y ellos me contaron cómo eran en esa época los árboles y los pájaros, qué se comía, cómo se vestía, qué canciones cantaban, y yo comencé a llenar cuadernos con sus confidencias¹⁰.

Otros narradores latinoamericanos, como José Eustasio Rivera¹¹, Alejo Carpentier¹² y Rómulo Gallegos¹³, ya habían utilizado procedimientos similares a

⁸ Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Efraín SUBERO, en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 4 de diciembre de 1966.

⁹ Véase Miguel OTERO SILVA, «El foro recibe a su creador», entrevista *cit* realizada por Omar PÉREZ.

¹⁰ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 45.

¹¹ La novela *La vorágine* (1924), de Rivera, es el resultado de los viajes del autor por los llanos y, sobre todo, la selva colombiana, movido por intereses profesionales y cargos gubernamentales. Así —*in situ*— conoce a los personajes reales que más tarde ficcionalizaría, recaba una interesante información a la vez que penetra en otros misterios del «infierno verde», que darían forma a la que se ha llamado “novela de la selva latinoamericana”. (Véase Juan LOVELUCK, prólogo a *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. IX-XLIV).

¹² El escritor cubano Alejo Carpentier, al referirse a su novela *Ecue-Yamba-O* (1933), explica que el libro es el resultado de la documentación recogida en innumerables ceremonias rituales afrocubanas, a las cuales asistió en compañía del compositor Amadeo Roldán, cuando trabajaban en el texto y música de los ballets *La rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929). (Véase Alejo CARPENTIER, prólogo a *Ecue-Yamba-O*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 7-12; consúltese

los que Otero Silva manejó en *Casas muertas*, para elaborar textos en los que latía una honda preocupación por la identidad nacional.

Durante nuestra estancia en Venezuela realizamos un viaje a la población de Ortiz y entrevistamos a Nicanor Rodríguez, único personaje vivo de los que Otero Silva ficcionalizó en *Casas muertas*, quien nos proporcionó una valiosísima información. Nicanor el monaguillo —con esta denominación aparece en la novela— era hijo de la maestra del pueblo, Beatriz de Rodríguez, que el autor *literaturizara* con el nombre de la señorita Berenice. El octogenario nos refirió, con una lucidez asombrosa, que cuando Miguel Otero Silva se presentó en su casa le anunció a su madre: «Me va a tener por aquí como dos meses, poco más o menos. Porque yo vengo a escribir una novela y cuento con usted para que usted me cuente los datos del pueblo pasado, de la época pasada»¹⁴. Y el propio escritor ha confesado que de todos los entrevistados en Ortiz la «vieja maestra de escuela»: «me suministró los datos más valiosos, me refirió las mejores anécdotas»¹⁵.

De igual modo, Miguel Otero Silva aclara que para la escritura de *Casas muertas* recabó otro tipo de «documentación complementaria». Y en este sentido recibió clases de patología tropical de los científicos venezolanos Enrique Tejera y Félix Pifano con la finalidad de narrar en el texto todo el proceso febril del

también del mismo autor *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989, pp. 283-288).

¹³ Para la documentación de la novela *La casa de los Cedeño* (abandonada luego por el novelista) Gallegos se desplaza durante la Semana Santa de 1927 al Estado de Apure (Venezuela). De la capital, San Fernando, se traslada al hato La Candelaria «en pleno corazón del llano», donde recoge un estimable registro de boca del caporal del fundo, Antonio José Torrealba, con el que articulará sus textos *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934). (Véase Óscar SAMBRANO URDANETA, «Rómulo Gallegos», en *Historia de la literatura latinoamericana*, Jaime Prat Vallribera, coord., vol. IV, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984, pp. 30-31). Igualmente, durante unos tres meses permaneció el maestro Gallegos entre las poblaciones venezolanas de Ciudad Bolívar, Upata y Tumeremo, documentándose para la escritura de *Canaima* (1935). (Véase el reportaje de Isidro CASANOVA aparecido en *El Expreso*, Ciudad Bolívar, 16 de agosto de 1984, p. C-6; y las notas «Gallegos, el novelista del pueblo», publicadas en *Tumeremo-Bicentenario. 1788-1988*, Jesús SANOJA HERNÁNDEZ y Juvenal HERRERA, eds., Caracas, Cromotip, 1988, pp. 18-19).

¹⁴ Transcripción realizada del documento grabado en el pueblo de Ortiz (Estado Guárico) por la autora de la Tesis.

¹⁵ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 45.

paludismo; en cuanto a las escenas de hematuria, fueron asesoradas por el médico Juan Francisco Torrealba¹⁶.

La narración de *Casas muertas* fluctúa entre tres niveles de contenido que discurren concienzudamente imbricados: la vida del pueblo de Ortiz —contada a través de la trayectoria del personaje de Carmen Rosa y de la memoria de Cartaya y de Hermelinda—, la historia de Venezuela y los distintos estadios del devenir mítico de la Humanidad. A su vez, por el texto campea una cadena de personajes y de acontecimientos reales y ficticios, que Miguel Otero Silva va tejiendo sobre un fondo de referencias históricas. Lo real es sometido a una «particularización situacional», como diría Noé Jitrik. Pero, por las mismas necesidades narrativas de *Casas muertas*, lo histórico se reduce a un «fondo histórico»:

a un telón de fondo que no por eso implica una desaparición de la historia, sino una nueva consecuencia; es una proyección, una especie de resplandecimiento significativo de la historia que prolonga sus alcances¹⁷.

Todo ello se logra, pues si bien los datos reales se mezclan con los imaginarios, los primeros forman una red de ejes que vertebra a todos los elementos del relato.

Hasta Ortiz arriban ecos de la vida y el tiempo heracliteano de “afuera”. En este sentido, a lo largo de todo el discurso de *Casas muertas* aparecen ciertas referencias históricas que sitúan cronológicamente la novela, y que ayudan a cumplir el cometido del escritor de reinterpretar ese momento de la historia de su país.

No es casual que Miguel Otero Silva haya elegido la llanura —«bella y terrible» para Gallegos¹⁸— como escenario de su segunda novela. Pues esa realidad geográfica de la tipología paisajística venezolana, estrechamente vinculada a la agricultura nacional, se vio en extremo sacudida por el giro que toma la economía de Venezuela bajo la presión de las extracciones petroleras. El

¹⁶ Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Omar Pérez.

¹⁷ Noé JITRIK, *La memoria compartida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, pp. 151-152.

¹⁸ Rómulo GALLEGOS, *Doña Bárbara*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 84.

llano se erige, entonces, en símbolo de la realidad —telúrica y económica— de Venezuela.

1. 1. EL LLANO: ESTÉTICA, METAFÍSICA Y REALIDAD

El mismo título de *Casas muertas* parece simbolizar el tema de esta segunda entrega narrativa de Miguel Otero Silva. Así, las «casas muertas» sugieren la caída del sistema económico y cultural agropecuario que imperaba desde la colonia. Sin embargo, cuando Otero Silva escribe *Casas muertas* en 1955 ya bullían por el interior venezolano ciudades petroleras netamente consolidadas¹⁹. Por esa fecha, en que el país venezolano tomaba cada vez más ese perfil definitivo acorde con las nuevas estructuras, Otero Silva rememora la “otra” realidad, que si bien pertenecía al pasado, se mantenía en muchas regiones del interior. Además, hay que tener en cuenta —recordando el pensamiento de Antonio Cándido y de otros historiadores de la literatura hispanoamericana— que la modernización en América Latina no se ha impuesto —tantas veces por suerte— en todas las regiones al mismo tiempo. Y por ello:

La presencia de las zonas primitivas, selváticas, como la de tantas otras (llanos, sertones, aldeas y poblados olvidados) que sobrevivan todavía en un alto grado de aislamiento social y replegadas en sus fuerzas naturales, no ha sido desechada por completo del escenario de la actual creación narrativa del continente²⁰.

Incluso muchos de los textos narrativos más renombrados de los últimos lustros, como *Un viejo que leía novelas de amor* (1993), del chileno Luis Sepúlveda, y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, nos remiten a esa etapa telúrica

¹⁹ Ya en 1955 muchas de las aldeas que se distribuían a lo largo del país habían sufrido cambios económicos acelerados, que las habían convertido —irremisiblemente— en «ciudades petróleo». Tal era el caso de Maracaibo, Cabimas, Lagunillas y, por supuesto, El Tigre. (Véase Rodolfo QUINTERO, *La cultura del petróleo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1985, p. 56 y sigs.).

²⁰ Trinidad PÉREZ, prólogo a *Tres novelas ejemplares*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 24.

de América Latina, pero que permanece —paradójicamente— en la realidad, en la conciencia y en la literatura continentales.

Por otro lado, estas realidades regionalistas —y subdesarrolladas— de las que el autor se nutrió para escribir *Casas muertas*:

invaden el campo de la conciencia y de la sensibilidad del escritor proponiendo sugerencias, erigiéndose en tema que es imposible evitar, transformándose en estímulo positivo y negativo de la creación²¹.

Y en ese sentido rechazamos la catalogación de anacronismo con que se suele tildar a determinadas obras de la narrativa latinoamericana —incluida *Casas muertas*— que recrean la referencialidad e idiosincrasia telúrica continental²². Denzil Romero, por su parte, aduce que a la hora de referirse a la buena salud —«vivita[s] y coleando»— de la llamada novela “criollista”²³, “regionalista”,

²¹ Antonio CÁNDIDO, «Literatura y subdesarrollo», en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, coord., México, Siglo XXI, 1986, p. 350.

²² Alejo Carpentier, si bien por un lado mantiene que la novela nacionalista latinoamericana de la década 1920-1930 respondía a «una onda mundial», hace una llamada de atención, porque —dice— ha llegado el momento de «“desprovincializar”, de “des-exotizar” la novela hispanoamericana». Aclara además el escritor cubano que «la literatura meramente regionalista, pintoresca, localista está destinada a quedarse en casa», pero a la vez reconoce la estimable labor de estos escritores que «cumplieron, en su momento, con una necesaria labor de fijación (fijación de paisajes, de ambientes, de costumbres) que constituía una suerte de labor preparatoria para favorecer la aparición de un tipo de novelista capaz de contemplar lo propio así como lo universal “con ojos de latinoamericano”». (Véase Alejo CARPENTIER, «Lo que me dijo Alejo Carpentier», entrevista realizada por Salvador Bueno —publicada inicialmente en *Carteles*, La Habana, 28 de junio de 1959—, compilada en *Cuba, crucero del mundo*, de Salvador Bueno, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, 1989, pp. 630-631).

²³ Si bien toda novela que exalte lo vernáculo latinoamericano es, de hecho, “criolla” o también “criollista”, dentro del panorama literario venezolano —*sensu stricto*— la novela del criollismo no hay que concebirla como «una literatura cuya preocupación estética y humana afincábase únicamente en describir con léxico vernáculo paisajes, flora y fauna, costumbres, personajes sacados de ambientes rurales o heredados de las narraciones costumbristas». (Véase Lubio CARDOZO, *El criollismo*, Mérida, Editorial Venezolana, 1982, p. 7). Y en este sentido tendríamos que insistir en el carácter de acotación temporal del criollismo venezolano (1890-1916) que, a su vez, quedaría definido como «el proceso de estabilización del largo, heterogéneo y enredoso desarrollo de la novela y el cuento nacionales decimonónicos». (*Ibid.*, pp. 7-8). Pueden consultarse

“telúrica” o “de la tierra”, no hay que remitirse a afirmaciones extraliterarias —que bien pueden estar extinguidas— sino al propio texto en sí —autónomo—. Pues toda obra literaria crea una transrealidad independientemente de sus anhelos de confirmación referencial; y, por ende, las novelas telúricas:

poseen valores intrínsecos en su realización estética y mantienen su capacidad para ser aprehendidas emocionalmente por sus lectores contemporáneos o no, y, sobre todo, porque son veraces, con la veracidad que de sus propios textos se desprende²⁴.

En *Casas muertas* Miguel Otero Silva recrea así uno de los aspectos más recurrentes de la novelística latinoamericana, y que ha sentado las bases de una vasta ramificación de la narrativa continental²⁵. Efectivamente, la segunda novela del escritor venezolano «toca» el relieve telúrico, que llegó a convertirse en signo definidor de un desarrollo ideoestético muy amplio, que abarca el período 1920-1930, y que respondía —caído ya el modelo civilizador europeo— a una búsqueda de la identidad continental²⁶. Por otro lado, Otero Silva, nacido en los llanos

también las ideas de Luis Alberto SÁNCHEZ sobre el concepto de “novela regional”, en su libro *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, pp. 262-312).

²⁴ Denzil ROMERO, «Más allá de la selva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 6 de marzo de 1988, p. 1. Haciendo balance de la novelística de Rómulo Gallegos, Juan Liscano anota que en la actualidad la Venezuela del gran maestro literario es sobre todo memoria: «un país agropecuario atrasado, sin vías de comunicación, con ciudades provincianas y pueblos aislados..., con caudillos regionales y jefes civiles con machete terciado vigilando el feudo del amo». Pero en la narrativa galleguiana perviven —precisa Liscano—, actualizándose y enriqueciéndose en cada nueva lectura, las proyecciones míticas y simbólicas y, en definitiva, «la meta-realidad, umbral de la intemporalidad». (Véase Juan LISCANO, «Las tres novelas mayores: *Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima*», en el libro citado *Rómulo Gallegos. Multivisión*, pp. 200-204).

²⁵ No debemos tampoco olvidar que Pedro Grases afirmó que los «grandes personajes» de las novelas de América eran «“vitalizaciones” de la Naturaleza» y que, en última instancia, la tipología humana quedaba reducida a «simples accidentes» en medio de «acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo imponentes». (Véase Pedro GRASES, «De la novela en América», en *La novela hispanoamericana*, selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 72).

²⁶ Por esos años se desata entre los artistas e intelectuales latinoamericanos, y bajo las ideas spenglerianas de la decadencia de Occidente, un nacionalismo cultural que vigoriza el imaginario

orientales de Anzoátegui, procedía de un «país de cardones, playas, arena, matorrales», origen que induce a un crítico a apuntar que la estética de la sequía que signa toda su producción —novelística y poética— es:

el producto de haber visto por primera vez a la naturaleza asociada con los signos de la sed, de la aridez barcelonesa, de los espinares donde pastaban chivos [...] Oriente no le dio a Otero Silva sino sed, sequía, delirio de aridez²⁷.

Prieto Figueroa precisa esta idea diciendo que en la «poesía vital» de Miguel Otero Silva «la sed se traduce siempre como sufrimiento»²⁸.

Miguel Otero Silva sitúa la historia de *Casas muertas* en la geográfica del llano, que se manifiesta —con múltiples significados— en la obra de otros escritores venezolanos desde Daniel Mendoza hasta Orlando Araujo. Pero el llano ha sido, fundamentalmente, el tema de los creadores del gomecismo, no sólo ya en el ámbito de la literatura, ejemplificada con la famosa *Silva criolla* (1901), de Francisco Lazo Martí, o la emblemática *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, sino en el dominio musical, donde Pedro Elías Gutiérrez compone *Alma llanera* (1914), o plástico, representado por los pintores del Círculo de Bellas Artes²⁹.

Por otra parte, si en *Casas muertas* el hombre no había logrado aún dominar la naturaleza y su vida se veía condicionada por las fuerzas telúricas —el «llano duro y desolado y sin casas y sin gentes» (p. 79), «la furia asoladora del llover sin acabar» (p. 109)—, ya el oro negro, con sus consecuentes estragos

de los muralistas mexicanos, el regionalismo brasileño o los textos de las composiciones musicales afrocubanas de Alejo Carpentier, entre otras manifestaciones de la época. (Véase Jean FRANCO, *La cultura moderna en América Latina*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1971, pp. 79-114).

²⁷ Juan LISCANO, citado por Luis Beltrán Prieto Figueroa, *La poesía de los pueblos con sed*, Caracas, Cuadernos Lagovén, 1986, p. 103. En esta obra el autor hace una selección y comentario de poetas venezolanos de signo telúrico, cuyos textos están marcados por un anhelo —en ocasiones existencial— del húmedo elemento.

²⁸ Luis Beltrán PRIETO FIGUEROA, *op. cit.*, p. 20.

²⁹ La larga autocracia del caudillo José Antonio Páez, en parte consecuencia del «prestigio ganado» en las batallas de los llanos, contribuyó a la magnificación de esa dimensión geográfica que no tarda en convertirse en «la “patriecita” por excelencia» de la venezolanidad. (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 538).

económicos modernizadores y transculturadores, parecía imponer su dominio sobre el espacio vegetal.

En relación a los signos externos de la novela *Casas muertas*, podría hablarse de una doble funcionalidad de ese telurismo. A veces su paisaje — ubicado poéticamente por Otero Silva «más allá» del llano— se comporta como identidad y proyección del estado anímico del personaje, como en las novelas románticas, y sugiere el desgarramiento existencial que siente aquel puñado de hombres abandonados en la sabana³⁰. Pero, igualmente, esa naturaleza de *Casas muertas* reproduce la realidad del llano venezolano, si bien no exenta de la nota metafórica propia de un novelista lírico como Miguel Otero Silva.

Ya desde las primeras páginas de *Casas muertas* se muestra la identificación naturaleza-personaje. Así, cuando muere Sebastián Acosta, el novio de la protagonista femenina de la novela, el sentimiento de desamparo se manifiesta en el alma del paisaje como en las novelas decimonónicas:

El patio era diferente después de la muerte de Sebastián. Las lágrimas habían retornado a los ojos de Carmen Rosa y la silueta altanera del tamarindo le llegaba difuminada, como cuando la enturbiaba el aguacero (p. 14).

Por otra parte, Carmen Rosa se refugia en la custodia de «su mundo»: el patio³¹, en el cual acontece la sublimación de la simbiosis hombre-naturaleza, Carmen Rosa-naturaleza dominada, en un Ortiz asolado por plagas telúricas:

Desde ese sitio había visto transcurrir tardes, meses, años, toda su adolescencia, oyendo el canto de los cardenales y de los turpiales, respirando el aroma de las flores y el olor de las plantas recién mojadas por la lluvia (p. 13).

³⁰ Con este sentido lo analizamos en nuestra Memoria de Licenciatura titulada *La creación del espacio americano en Miguel Otero Silva*, dirigida por la Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca Carmen Ruiz Barrionuevo y presentada en la Universidad de La Laguna.

³¹ Aparte de la relación del patio con toda la poética espacial, en la tradición costeña colombiana la imagen del patio responde a una particular simbología, que lo define como «punto peculiar y ambivalente de una visión del mundo, lugar intermedio entre la vida comunitaria enraizada en el pasado y la nueva interioridad-soledad del presente». (Véase Álvaro PINEDA-BOTERO, *Del mito a la posmodernidad*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1990, p. 93).

Casas muertas comparte con *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, ese carácter de aislamiento y lejanía de toda civilización, signado por la sabana. Lo inmensurable del llano, paradójicamente, oprime a la ciudad de Ortiz y a sus habitantes, que viven en «la llanura torrencial o reseca —desolada siempre—», y «se revuelven en su ancha prisión, marchando hacia el desenlace vislumbrado con los oídos tapiados y la mirada prendida en su destino»³².

Gracias a esas referencias que Otero Silva hace de la naturaleza de Ortiz y la llanura sabanera, el lector llega a conocer esa *terra incognita*. Asimismo, aparte de denotar un lugar geográficamente determinado —el pueblo de Ortiz y sus alrededores—, ese mundo vegetal nos sugiere un medio inhóspito en el que el hombre del campo venezolano está condenado a malvivir. Hostil, inhumana, como el lugar de donde aflora, esa naturaleza se apodera del espacio, de los vivos y hasta de los muertos que lo habitan:

El gamelote y la paja sabanera se hicieron dueños de aquellas tierras sin guardián, campeaban entre las tumbas y por encima de ellas, ocultaban los nombres de los difuntos, asomaban por entre la tapia diminuta (p. 10).

Cuando la lluvia asola las páginas de las «casas muertas», nos recuerda a aquella Isabel que veía llover en Macondo. Sentimos, entonces, que Otero Silva reproduce —ajeno a toda voluntad pintoresca— la desmesura como una de las esencias del trópico: «Fueron días, noches, semanas de lluvia» (p. 112).

Pero el carácter agreste del paisaje de la novela *Casas muertas* no sólo se identifica con la imagen real que nutrió el imaginario del autor, sino que ilustra, además, el sentimiento de desolación que devasta a los orticeños. En tal sentido, la naturaleza embiste al personaje con sus formas expresionistas: tunas, hierbamala, plantas salvajes, hojas secas; también las manifestaciones del reino animal: lagartos, ñaragatos e iguanas. Todo son exteriorizaciones de la agonía, soledad y escepticismo de aquellos hombres «interioranos». Esta naturaleza real, salvaje y

³² Fernando AINSA, «La opresión del espacio en *Casas muertas* », en *Imagen*, 57 (27 de julio-1 de agosto de 1972). Véase también del mismo autor *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 189-190.

árida, pero también expresiva y simbólica, encarna las fuerzas demoníacas incontenibles y contenidas en aquel mundo vegetal. Ese telurismo de visos expresionistas, esa estética deformada y objetiva, es el medio que usó el novelista para establecer una comunicación —visual y plástica— entre el lector y la última etapa de aquel pueblo cubierto de plagas.

Por otro lado, a Miguel Otero Silva le interesó la idiosincrasia del solitario hombre de la sabana que, conducido por una constante visión de antropofagia del paisaje, «mira brotar las estrellas y abultarse los espantos de las engañosas lejanías de la desierta llanura»³³. Por ello, en la ciudad moribunda de *Casas muertas*, el hombre sabía «que seguiría lloviendo al mismo ritmo durante mucho tiempo, porque el cielo era una gran nube pizarra sin una sola grieta azul» (p. 112). Pues para el habitante del llano, también para Carmen Rosa: «La naturaleza hace signos misteriosos, envía sus extrañas claves auditivas, visuales hasta olfativas, que sólo descifra el avezado navegante de aquella inmensidad terráquea»³⁴.

Al referirse a *Casas muertas* Orlando Araujo anota que Miguel Otero Silva «prefiere confiar su proyecto a un modelo conocido que a uno por conocer», quizás condicionado por el propio tema rural de la novela³⁵. En ese sentido Araujo apunta que los mismos personajes —heroína hija de buena familia, de educación puritana y dedicada al cultivo de un jardín— y sus apelativos estereotipados —Nicanor, el monaguillo; Epifanio, el de la bodega—; ambientes y diálogos costumbristas, responden al arquetipo criollista de la novelística venezolana. Sin embargo, este galleguismo descriptivo de *Casas muertas* no tiene nada de extraño: la misma realidad telúrica sedujo al autor de *Doña Bárbara* y a Otero Silva.

Ortiz responde a un mundo rural y estancado como el que nos reveló la novela criollista, a una realidad provinciana que subsistía para el tiempo novelesco de

³³ Mariano PICÓN SALAS, «Metáfora y símbolo del alma venezolana», en *Tres novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 392.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 138.

Casas muertas (época final de Gómez), para la fecha de publicación (1955), y aún hoy, una tercera parte de la población venezolana vegeta en casas muertas³⁶.

Y, por otra parte, y como ya hemos referido en otra ocasión, Otero Silva se reconoce abiertamente discípulo de Rómulo Gallegos, quien —aduce el propio novelista— «fue mi maestro de literatura y filosofía en dos liceos, y es indudable que sus novelas tuvieron influencia en mi formación narrativa»³⁷.

Pero la novela *Casas muertas* trasciende la mera descripción de una naturaleza —objetiva o simbólica—; tampoco Otero Silva acude al tema telúrico por capricho o casualidad, sino para ilustrar una faceta de la realidad socioeconómica del país. En palabras de Jean Franco: «fueron muy pocos los escritores que concedieron a la naturaleza un papel central en su obra, y más a menudo las fuerzas destructivas de la naturaleza se ven dentro del contexto de una preocupación de justicia social»³⁸. Pues denunciar las injusticias se erigía en «parte inseparable de la literatura regionalista», y en última instancia la vinculación del hombre latinoamericano en general con la naturaleza, que atrajo a tantos intelectuales preocupados por la búsqueda de identidad, no venía sino a mostrar la dramática existencia cotidiana del continente³⁹.

Las que han sido llamadas a lo cervantino «novelas ejemplares» de la producción literaria latinoamericana, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, «expresan una etapa de la narración latinoamericana en que la naturaleza

³⁶ *Ibid.*, p. 139.

³⁷ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 42. Otero Silva considera que se han emitido juicios «relativamente frágiles» acerca de Gallegos por la insuficiente perspectiva temporal: «Hubo una época de endiosarlo, después vino otra de negarlo y actualmente se le está justipreciando en su verdadero significado, que en mi opinión es muy alto». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Ramón HERNÁNDEZ).

³⁸ Jean FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Ariel, 1979, p. 234. De igual modo José Antonio Portuondo, en su ya célebre trabajo «El rasgo predominante en la novela hispanoamericana» afirma que en las llamadas “novelas de la tierra” «el problema social se impone constantemente». (Véase José Antonio PORTUONDO, «El rasgo predominante en la novela hispanoamericana», en *La novela hispanoamericana, op. cit.*, p. 93).

³⁹ Jean FRANCO, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, p. 204.

desmesurada —pampa, selva, llano— centran la acción y la dominan»⁴⁰. Y en ese sentido, los protagonistas de estos textos de estética telúrica «están» en función del medio que los envuelve. Pero esas «esencias terrígenas» asidas a las ficciones regionalistas son, en definitiva, la respuesta que los creadores han concedido a «la etapa agraria de la narración latinoamericana», a la vez que testimonian «un proceso social y económico de profundas raíces y ramazones»⁴¹.

Si por un lado ya la excelencia del paisaje no se comporta en *Casas muertas* con la misma asoladora omnipresencia que lo hacía en novelas como *La vorágine* o *Doña Bárbara*, por otro, en este texto de Miguel Otero Silva el hombre tiene que desafiar una naturaleza asoladora (lluvias, mosquitos, vegetación salvaje), pero también tiene que enfrentarse a las guerras civiles que devastaron los campos y contra una tiranía embelesada con las inversiones extranjeras, que abandona pueblos y hombres perdidos en medio de la extensión del llano. Así, en *Casas muertas* la naturaleza, «enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce el aniquilamiento»⁴², ha perdido la personalidad aplastante de la novela del telurismo, si bien tampoco ha pasado a ser totalmente «un telón de fondo legendario», al decir de Fuentes⁴³, ni ha sido asimilada de modo pleno. Además, el espacio —el llano— y también los personajes —Carmen Rosa, Sebastián, doña Carmelita, Olegario— recrean sólo en apariencia las novelas tradicionales. Pues la realidad circundante ha sufrido alteraciones y, por tanto, el instrumento para interpretarla —para contarla— tiene otro perfil. Y si en una novela como *Doña Bárbara* es innegable la fuerte presencia del medio natural que doblega al hombre, en realidad el gran tema es «la transformación del llano venezolano, el llano como símbolo de la agricultura en general»⁴⁴; igualmente, Otero Silva acometió en *Casas muertas* una faceta de la realidad socioeconómica de su país, consustanciada con lo

⁴⁰ Juan MARINELLO, «Treinta años después. Notas sobre la novela hispanoamericana», en *Tres novelas ejemplares*, op. cit., p. 57.

⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

⁴² Carlos FUENTES, en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, p. 10.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ John BEVERLY, *Del Lazarillo al sandinismo*, Minneapolis, The Prisma Institute/Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, p. 111.

telúrico propio de la narrativa de la tierra, donde por supuesto cabe la mirada retrospectiva.

1. 2. UN PUEBLO: LA HISTORIA Y LA MEMORIA

La historia de Venezuela fluye desde *Casas muertas* a *Oficina n° 1* y, por consiguiente, de un espacio rural a un espacio semi-urbano gracias al factor dinámico del tiempo. El novelista se ha inclinado por esta unidad cronotópica para denunciar el abandono del campo por parte del gobierno central y, a la vez, retratar el ascenso de un nuevo modelo económico con consecuencias transculturadoras en todos los ámbitos.

Miguel Otero Silva ha utilizado, además, en *Casas muertas* dos procedimientos para presentarnos el «ayer alucinante» del pueblo de Ortiz —y de la Venezuela agraria—, que poco a poco fue degenerando en ruina hasta el derrumbe apocalíptico al final del relato. De un lado tenemos los recuerdos de los personajes, a cuyo «conjuro [...] se iba levantando Ortiz de sus escombros» (p. 19); de otro, el propio hilo narrativo que retrocede para luego «empalmar» con el momento inicial y avanzar hasta el Ortiz de las «casas muertas».

Las evocaciones de Hermenilda y del señor Cartaya nos describen la «rosa de los Llanos» que fue Ortiz en el país eminentemente rural de final de siglo. Ese enclave esplendoroso, reflejo de una Venezuela próspera —exportadora de café y cacao—, fue decayendo, víctima de varios factores y abandonado por el gobierno central, a la vez que el país se tornaba caótico producto de la fiebre del petróleo, que se vislumbra ya en las páginas finales de *Casas muertas*. Esa pasada opulencia de Ortiz nos llega gracias al registro mnemónico de dos sobrevivientes de los mejores tiempos, que, por supuesto, nunca se presenta en forma de aluvión. Hermelinda, el ama de llaves de la casa parroquial, y el librepensador y masónico Cartaya reescriben desde ópticas muy distintas una historia, la historia en la que han estado presentes.

En *Casas muertas* se advierten perfectamente las eras del pueblo arquetípico de la narrativa latinoamericana, las cuales «parecen signadas por un

triple proceso que definen su esplendor y su ruina»⁴⁵. Pero según Moreno-Durán, el caso del espacio de Ortiz «tal vez sea» el ejemplo más ilustrativo de toda la geografía imaginaria continental. Estas etapas se conciben «a través de la cronología eclesiástica» de la beata Hermenilda: «la era del inolvidable padre Franceschini», «la del borracho, soez y putaño padre Tinedo, piedra de escándalo en plena decadencia» y «la del padre Pernía, a quien le corresponde enterrar los restos de la pretérita grandeza»⁴⁶. Así, Hermelinda rememora anécdotas de los tres curas a quienes había servido⁴⁷: el caritativo padre Franceschini, el padre Tinedo y, en menor medida, el padre Pernía⁴⁸. En general el ama de llaves de la casa parroquial revive el pasado de Ortiz tomando como referencia la vida religiosa del pueblo: las fiestas, las procesiones:

El padre Franceschini, con su musical acento italiano, derramaba un sermón elocuente desde el púlpito de Santa Rosa y prometía, después de hacer llorar a sus feligreses con la pasión de Cristo, convertir aquella iglesia en una de las más bellas de la provincia venezolana. Los altares estaban llenos de flores cortadas en los jardines de Ortiz y la Virgen del Carmen no se resignaba a las flores blancas de papel con lunares de moscas sino que al pie de su imagen terminaban de abrirse las mejores rosas del pueblo (p. 20).

⁴⁵ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, «Sobre dos obras de Miguel Otero Silva», en *Imagen*, 94 (15-30 de abril de 1974), p. 458.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Miguel Otero Silva cuenta que, cuando Rómulo Gallegos leyó su novela *Casas muertas*, lo llamó a su casa para decirle que el libro le había gustado, pero que le parecía «inverosímil» el hecho de que los tres curas del relato fueran «buenos». A esta observación Otero Silva responde diciendo que tales personajes no representan al clero en general, sino son trasunto de tres ministros religiosos que vivieron en Ortiz durante la época en que se desarrolla la acción de *Casas muertas*; y concluye el novelista: «Pero no se preocupe, maestro. Ahora estoy escribiendo una novela llamada *Oficina n° 1*, donde aparece un cura que es un bandido». (Véase MIGUEL OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 42-43).

⁴⁸ Nicanor Rodríguez, el monaguillo de la novela *Casas muertas*, nos reveló en la conversación que mantuvimos con él que el padre Pernía existió en la historia del pueblo de Ortiz y que su verdadero nombre era el padre Peña. Este dato puede comprobarse también en la entrevista que Isabel ARAUJO realizara a Nicanor RODRÍGUEZ y que fue publicada en *El Nacional*, Caracas, 22 de junio de 1985.

Por otro lado, el señor Cartaya, conducido por ese espíritu iluminado y anticlerical que se desarrolló en la América Latina del siglo XIX⁴⁹, «no veía el pasado de Ortiz a través de sus curas» (p. 22) y relata las fiestas del lugar, acontecimientos históricos de las guerras civiles y «retazos de vidas de gente de la región» (p. 26).

Carmen Rosa escucha las remembranzas de Hermelinda y de Cartaya para «reedificar con ellas una imagen de la ciudad muerta» (p. 18). Cuando ambos dejaban de hablar, «comenzaba Ortiz a derrumbarse». Los relatos de ese pasado expresan la añoranza del paraíso, y esa imagen del recuerdo:

encierra, además de la nostalgia de un tiempo perdido, otros mil sentidos: expresan todo cuanto pudo ser y no fue, la tristeza de toda existencia que no es sino dejando de ser otra cosa, la pena de no vivir en el paisaje y en el tiempo que evoca la romanza⁵⁰.

El pasado ya era sólo recuerdo para los habitantes de Ortiz: «época desaparecida», a la vez que el futuro se vislumbra sin esperanza:

Todos en el pueblo hablaban de esa época. Los abuelos que la habían vivido, los padres que presenciaron su hundimiento, los hijos levantados entre relatos y añoranzas. Nunca, en ningún sitio, se vivió del pasado como en aquel pueblo del Llano. Hacia adelante no esperaban sino la fiebre, la muerte y el gamelote del cementerio. Hacia atrás era diferente. Los jóvenes de ojos hundidos y piernas llagadas envidiaban a los viejos el haber sido realmente jóvenes alguna vez (p. 17).

El pretérito de Ortiz nos muestra un pueblo con dos jefes civiles y dos curas; construcciones españolas de dos pisos, un lujoso camposanto y, además, una banda de música; un enclave geográfico donde se rompían piñatas en los cumpleaños; se bailaba al son del fonógrafo los domingos y se celebraban opulentas fiestas religiosas a las que «venía gente desde muy lejos» y grandes bailes en La Nuñera con orquestas de siete músicos y farolitos de papel pintado;

⁴⁹ Véase *Protestantes, liberales y francmasones*, Jean-Pierre BASTIAN, comp., México, F.C.E., 1990.

⁵⁰ Mircea ELIADE, *Imágenes y símbolos*, trad. Carmen Castro, Madrid, Taurus Ediciones, 1979, p. 17.

sonaban cohetes y la animación bullía al compás de charangas, burriquetas y juegos tradicionales; las damas engalanadas lucían vestidos de encaje y crinolina y sonreían detrás de un abanico de marfil o ensayaban pasos de *minuet* —«¡*Minuet* en Ortiz, Santo Dios!» (p. 20)—, como tibios reflejos ya del afrancesamiento de las costumbres que vivió Venezuela durante el período de gobierno de Guzmán Blanco (1870-77; 1879-84; 1886-88)⁵¹. En definitiva, ese reducto arcádico de los primeros tiempos destaca por un vivir en armonía, donde domina la celebración y el goce. Esta idealización del ambiente rural pre-petrolero también la observamos en la primera parte de la novela *Mene* (1936), de Ramón Díaz Sánchez, quien la titula simbólicamente «Blanco»⁵².

Por otro lado, en ese *locus amoenus* anterior a 1891, «la ciudad más linda y más poblada del Guárico, la rosa de los Llanos» (p. 23), había algunos barrios, como Las Topias, Banco Arriba y El Polvero, de los que ya no quedaban ni las ruinas.

Sin embargo, no toda la historia pasada de Ortiz fue opulencia y esplendor. Constancia de ello ha dejado el obispo Mariano Martí en un documento sobre una visita pastoral en 1780, donde explica que al cura de la iglesia del pueblo le era imposible cobrar por sus servicios lo estipulado «por la pobreza de los vecinos»⁵³; o el testimonio del viajero alemán Friedrich Gerstäcker a su paso

⁵¹ El déspota ilustrado pretendía «civilizar» a Venezuela, pero sobre todo a Caracas; por lo que el «enamorado de París» importa cultura francesa que transformaría las distintas manifestaciones del ser nacional: el lenguaje, las costumbres sociales, la fisonomía capitalina, los uniformes militares, de esbeltas casacas a lo Napoleón III —¡en el trópico!—, y, por supuesto, la moda, que llegaba a través de revistas francesas traducidas y reeditadas en España, como el *Semanario Familiar Pintoresco*. Todo este popurrí cultural de la época guzmancista llevaría a pensar a más de una mente sensata si «no sería mejor que volviésemos a las [...] costumbres de nuestros antepasados, a fin de podernos entender sin necesidad de intérpretes». (Véase Teodosio Adolfo BLANCO, «Caracas a la francesa», en *Los humoristas de Caracas, op. cit.*, tomo I, p. 149. Puede consultarse también el texto de Aquiles NAZOA, «Las modas de la época guzmancista», en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 126) y José Luis ROMERO, *op. cit.*, pp. 173-246.

⁵² Como el Ortiz idílico primigenio, en el texto de Díaz Sánchez todo fue paz y armonía hasta que «negras proas rasgan la feliz virginidad». (Véase Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Mene*, Madrid, Editorial Edime, 1980, pp. 17-39).

⁵³ Mariano MARTÍ, «Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784)», en *Fuentes para la Historia colonial de Venezuela*, estudio preliminar y coordinación de Lino

por el pueblo llanero en 1868, y en el que subraya que en «la pequeña ciudad» de Ortiz «casi todas las tiendas estaban cerradas», y que si hasta ese momento «el lugar había existido casi exclusivamente por la gente que desde el interior pasaba por allí con su ganado hacia Caracas», las «actuales condiciones de inseguridad» por los enfrentamientos entre las tropas gubernamentales y los caudillos habían eliminado ese alto obligado de transporte pecuario⁵⁴.

Si bien el escenario de *Casas muertas* se afinca en lo telúrico, del cual Gallegos es quizás el representante más genuino de la literatura venezolana, la estructura de esta obra de Otero Silva trasciende la modalidad narrativa regionalista y, por ende, tradicional, respondiendo así a una visión novedosa de la realidad a la que el autor ya se había aproximado en sus primeros poemas y en el proyecto de la revista *válvula*. En este sentido Otero Silva recurre en *Casas muertas*, por primera vez en su producción novelesca, al juego temporal con el objetivo de darnos a conocer el devenir histórico del pueblo de Ortiz desde el apogeo económico a un presente apocalíptico. No deja de llamarnos la atención el hecho de que esta obra de tema galleguiano —trata de un pueblo del llano venezolano—, pero con ciertas innovaciones en el imaginario, se estructure conforme al procedimiento conocido como “técnica de empalme”, que no dejaba de ser «inusual» en la literatura venezolana de entonces:

El manejo del tiempo, no tanto como elemento de fondo, sino más bien como recurso técnico, representa ya en *Casas muertas* cierto grado de novedad, no sólo en relación a sus antecedentes, sino incluso en cuanto refleja una búsqueda estilística, y sobre todo un encomiable afán de poner al día la narrativa venezolana con referencia a la que ya comenzaba a manifestarse en la realidad, de lo que poco después dio origen al llamado *boom*⁵⁵.

GÓMEZ CANEDO, tomo VII, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1969, p. 101.

⁵⁴ Véase Friedrich GERSTÄCKER, *Viaje por Venezuela en el año 1868*, trad. Ana María Gutmann, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 62-63.

⁵⁵ José Ramón MEDINA, «Vida y trayectoria literaria de Miguel Otero Silva», prólogo a *Casas muertas/Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, de Miguel OTERO SILVA, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, p. XXV.

Rafael-Humberto Moreno-Durán ha subrayado, por su parte, en relación al tratamiento del tiempo en *Casas muertas* que es una de las fórmulas o artificios técnicos «más importantes de la novelística de Otero Silva»⁵⁶.

Casas muertas comienza con un hecho concreto (capítulo I. Un entierro): la muerte de Sebastián, personaje que ha sido definido como «símbolo de vida y de fuerza, que contrastaba con la lánguida agonía de aquel pueblo»⁵⁷. En los capítulos siguientes (II-XI) se evoca la infancia y adolescencia de Carmen Rosa, etapas de la vida de la protagonista enmarcadas en el desmoronamiento de Ortiz. Esa retrospectiva temporal o *flash back* evoluciona cronológicamente hasta que la narración enlaza con el momento inicial de la novela, es decir, el entierro de Sebastián. Así, la acción suspendida en el capítulo primero avanza en el último (cap. XII. Casas muertas), en el que los personajes ya están «de vuelta del entierro de Sebastián» y sumidos en aquel derrumbe inexorable.

Pero, además, las primeras páginas de la obra, que coinciden con el entierro de Sebastián Acosta, parecen estar construidas con la técnica de *ralentí*. Esa cámara lenta o tiempo proustiano se ve reforzado por la canícula, recurso que actúa, como en los relatos garciamarquianos, como factor que retrasa el curso de la acción y marca el estado de agonía en que vive el pueblo de Ortiz.

Al frente del cortejo marcha Nicanor [...]. Luego, el padre Pernía, sudando bajo las telas del hábito y el sol del Llano. [...] El ritmo pausado del entierro se adapta fielmente a su caminar de enfermos. Así, paso a paso, arrastrando sus pies, encorvando los hombros se les veía transitar (p. 8).

Sin embargo, hemos de añadir que estas formas narrativas, tomadas de la estética del cine, se deben más bien a lecturas o influencias literarias para aprehender lo real, que a una cultura filmica directa como en el caso de Manuel Puig⁵⁸ o Guillermo Cabrera Infante⁵⁹. Estas huellas del mundo del celuloide, que

⁵⁶ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *loc. cit.*, p. 1.

⁵⁷ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva», en *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁸ Manuel Puig cuenta que no comulgaba con las «coordinadas» del pueblo en que nació, por lo que desde muy niño empieza a ver el cine como «un modo de escapar a la realidad». Ya en Buenos Aires, decepcionado porque no encontró allí el mundo del séptimo arte que esperaba, comienza a

ya habían aparecido, según se ha visto, sólo como referente en la novela *Fiebre*, constituyen un elemento recurrente en toda la producción posterior de Otero Silva, alcanzando cotas interesantes en *Cuando quiero llorar no lloro* y, más tarde, virtuosas en *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*.

Rafael-Humberto Moreno-Durán, al referirse a la violencia de la nueva narrativa, ya sea rural o urbana, dice que ésta ha adquirido «otro significado». Según el crítico colombiano, la violencia ya no está presente en la ficción de los nuevos narradores en «el expreso y recargado cuadro de orgías de sangre y de brutalidades»; de esa violencia descriptiva se ha pasado a una originada por el «juego de funciones y técnicas de cada autor». En síntesis, Moreno-Durán considera que en la narrativa de los últimos decenios «la violencia es una presencia más real y dolorosa, incrementada por el elemento escondido de la técnica»⁶⁰. Lejos de considerar una violencia desgarrada el manejo cronológico que Otero Silva acomete en *Casas muertas*, este recurso, que rompe la secuencia tradicional, pone al descubierto la evolución de un enclave próspero y edénico — agrícola y ganadero— que desemboca en «casas muertas» y, a su vez, devela —

frecuentar las salas porteñas y abandona esa identificación con las historias y los personajes filmicos, dejándose seducir por la parte técnica de la pantalla grande. En los años cincuenta el novelista argentino llega a Italia para estudiar cine y tiene contactos con René Clement, de Sica, Jennifer Jones y Selznick. Puig escribe tres guiones en inglés de los que no se siente satisfecho, hasta que descubre que la vocación cinematográfica había sido «un gran error», y se inicia finalmente en la literatura sobre la que proyectará esa pasión que siempre sintió por la inmediatez de los medios masivos. (Véase Manuel PUIG, entrevista realizada por Saúl Sosnowski, en *La narrativa de Manuel Puig*, de Juan-Manuel GARCÍA RAMOS, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1993, pp. 289-302. [2ª edición ampliada]).

⁵⁹ Gran parte de la trayectoria del escritor cubano ha estado signada por una estrecha relación con el cine, desde que a los veintinueve días de nacido su madre lo lleva a ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; a lo que habría que añadir los «recuerdos cinematográficos» de las películas vistas en la más tierna infancia; su participación como fundador de la Cinemateca de Cuba (1951) y del Instituto del Cine (1959), así como su labor de crítico cinematográfico en la revista *Carteles* y el suplemento *Lunes de Revolución*, cuyos trabajos serían recopilados más tarde en *Un oficio del siglo XX* (1962). (Véase Guillermo CABRERA INFANTE, entrevista realizada por Emir Rodríguez Monegal, en *El arte de narrar*, de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 73-76; y además la entrevista realizada por Rita Guibert, en *7 Voces*, México, Organización Editorial Novaro, 1972, pp. 358-360).

⁶⁰ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *op. cit.*, p. 280.

tímidamente— el cambio estructural que se va desarrollando en Venezuela con la implantación del sistema económico petrolero.

En definitiva, para mostrarnos la vida pretérita de Ortiz y su evolución hasta el momento del presente narrativo, Miguel Otero Silva acude a la memoria voluntaria de las voces de Hermelinda y Cartaya, requeridas por la niña Carmen Rosa, y a un manejo del tiempo que, por otro lado, aleja a *Casas muertas* de la novelística regional. La estructura cronotópica o aprehensión inquieta de lo real ensayada por el autor venezolano en esta obra no sólo ha de interpretarse como renuevo del modelo narrativo, sino también como feliz acomodo a los mensajes y propósitos que quería transmitir. El salto atrás, canalizado por la vía del recuerdo o la voz del narrador y la técnica de empalme temporal, pretenden mostrar a los lectores el pasado del pueblo venezolano de Ortiz. En sí, la mirada retrospectiva al «ayer alucinante» conduce la circunstancia concreta de unos personajes telúricos y registra, a su vez, la evolución de un microcosmos con su correspondiente «capricho» temporal narrativo, porque «hacia atrás era diferente» (p. 17).

En *Casas muertas* se precisa que la «última gran fiesta de Ortiz... fue en el 91» (p. 25). Para esa fecha ya el pueblo había superado el flagelo de la fiebre amarilla, pero el paludismo comenzaba «a secarle las raíces a la ciudad llanera» (p. 26)⁶¹, por lo que el «fugaz esplendor» que vivió Ortiz durante la presidencia del general Crespo no desvió «un destino que estaba ya trazado» (p. 26). Así, el nacimiento de Carmen Rosa Villena acontece cuando ya el pueblo había iniciado el declive económico y, por supuesto, humano: «Entre ruinas dio sus primeros pasos y ante sus ojos infantiles fueron surgiendo nuevas ruinas» (p. 31).

Casas muertas plantea, además, el estado de abandono de la educación en que vivía el pueblo venezolano «en aquellos tiempos» del gomecismo, tema que

⁶¹ La fiebre amarilla que azota a Venezuela en la pasada centuria tuvo su origen en la ciudad de Coro en 1856 y de ahí se extiende a casi todas las regiones del país, ocasionando el fallecimiento del 25 al 75 por ciento de la población. Sin embargo, la enfermedad más extendida en el territorio nacional ha sido el paludismo. Ya en el período de la Contrarrevolución, iniciado alrededor de 1830-1835, constituye la principal causa de muerte en Venezuela; pero en 1882 un nuevo rebrote palúdico arrasa ciudades y poblados. Datos del historiador Salcedo-Bastardo anotan que «a la villa de Ortiz, en los llanos del Guárico, le ocasiona más de 700 bajas en sus 4.700 moradores». (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 509).

ya Otero Silva había tanteado en *Fiebre*. En este sentido, la política de la dictadura estaba dirigida a «perpetuar el atraso y la ignorancia como instrumentos colaterales en el proceso de su perpetuación en el poder»⁶². Así, en la escuela a la que acudía Carmen Rosa: «Las alumnas no pasaban de veinte en aquellos tiempos, pero muy rara vez asistieron todas juntas a clases» (p. 32), diezmadas por el paludismo y el anquilostoma que hacían estragos en la población infantil. Asimismo el recinto no era más que: «el corredor de la casa de la señorita Berenice, ocupado por tres largos bancos sin respaldar, la mesa de la maestra y un viejo pizarrón que la señorita Berenice encharolaba todos los años» (pp. 31-32). El personaje real Nicanor Rodríguez relata en una entrevista citada anteriormente que cuando su familia decide trasladarse desde la población de San José a Ortiz, a su madre le asignan la instrucción de la Escuela Federal Mixta número 34, en la que no sólo se desempeñó como maestra, sino que «también fue médico y mamá de los alumnos. [...] A veces iban siete y ocho muchachitos a la escuela y en cualquier momento se paraba uno y decía “Ay, misia Beatriz, tengo fiebre, tengo...”»⁶³.

Desde Calabozo llegó a Ortiz el bachiller Núñez para realizar los exámenes de educación primaria a los diecisiete alumnos que había en la escuela y así crear en el pueblo un quinto grado que «no existía desde la peste española» (p. 41). Pero Núñez y la maestra sabían que eso no iba a ser posible, porque:

con anquilostomos, con paludismo, con miseria, con olvido no era posible que aquel puñado de rapaces infelices aprendiera lo suficiente para aprobar un examen que iba a cumplirse de acuerdo con las sinopsis elaboradas en Caracas para niños sanos y bien nutridos (p. 41).

Carmen Rosa fue la única que pasó la prueba escrita y posteriormente la oral, resultando apta para un quinto curso que nunca se crearía.

Si la religiosidad de Hermelinda marcaba el criterio de división de la historia de Ortiz, en la vida del pueblo también se aprecia cierto ritmo litúrgico

⁶² Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela contemporánea. 1899-1969, op. cit.*, tomo II, p. 37.

⁶³ Nicanor RODRÍGUEZ, entrevista *cit.* realizada por Elizabeth ARAUJO.

como en otros espacios novelescos de ambiente pre-petrolero. Así, ni aunque «las casas se estuvieran cayendo, ni porque la gente hubiera huido o muerto, dejaba de celebrarse en Ortiz el día de Santa Rosa» (p. 55); porque, como en el mismo texto se aclara: «Cura había, iglesia había, campanas había y también tocadores de cuatro y maracas» (p. 55); igualmente, en esa misma fecha «el combate entre masones y el cura cesaba en un armisticio» (p. 24). La religión regía, además, el ciclo vital de la mujer, que formaba parte, dependiendo de su estado, de una de las tres hermandades que había fundado el padre Pernía. Esta fuerza de orden, como en el Jalisco de Agustín Yáñez, había establecido tres sociedades religiosas: la Sociedad del Corazón de Jesús, las Hijas de María y las Teresitas del Niño Jesús, de las que quedaban excluidos los hombres. Pues los orticeños profesaban una extraña teoría «según la cual la religión era función específica y privativa» (p. 44) de las féminas.

El curso cronológico que toma la acción de *Casas muertas* nos da a conocer también la historia de la familia de Carmen Rosa, que discurre de la riqueza a la decadencia. Poseedora de una hacienda de café y tabaco, un hato de cincuenta vacas lecheras y la bodega La Espuela de Plata, la familia Villena ilustra la evolución de la oligarquía terrateniente venezolana durante el gomecismo, que deriva en ruina debido a la decadencia de la agricultura y a la presión de la economía petrolera en auge⁶⁴. Igualmente, el padre de Carmen Rosa, don Casimiro —«agricultor, ganadero, comerciante» (p. 35)—, que «trabajaba como no

⁶⁴ Numerosos estudiosos e historiadores de la realidad venezolana han argumentado que el hundimiento de la agricultura, no sólo cafetalera y cacaotera sino también de producción de frutos menores de consumo nacional, tiene su origen en el petróleo y en la consiguiente migración de mano de obra enfeudada a las zonas del oro negro. En cambio Juan Bautista Fuenmayor afirma categóricamente: «La verdadera causa de la decadencia de la agricultura dedicada a frutos de exportación estaba en la baja cotización del dólar en el mercado venezolano de divisas». Como consecuencia de ello, los hacendados disminuyen su volumen de ingresos por la venta de sus productos, por lo que no pueden afrontar las deudas contraídas con los bancos que seguidamente embargan la tierra hipotecada. (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política contemporánea. 1899-1969*, op. cit., tomo II, p. 158). Salcedo-Bastardo comparte la misma opinión y aduce que pese al descenso de las exportaciones de café —principalmente—, cacao, azúcar, tabaco y otros, «es la baja del dólar, sin embargo, lo que afecta la muerte de nuestra agricultura de exportación». (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, op. cit., p. 481).

ha trabajado nadie en este país de zánganos» (p. 35) y que había sido «uno de los hombres más importantes de Ortiz» (p.34), representa —no exento de cierto paternalismo— a la clase terrateniente tradicional venezolana⁶⁵. Este grupo, surgido como secuela de la transferencia de tierras después de la independencia, sufre durante el gomecismo una serie de avatares hasta que el despojo de sus propiedades y el declive de la agricultura nacional ocasionaron su ruina⁶⁶. Igualmente, esta irrecuperable caída de la agricultura nacional corre paralela a la locura de don Casimiro Villena; y, a su vez, «la tragedia» del progenitor de Carmen Rosa discurre pareja a la peste española que azotó a Ortiz al finalizar la Gran Guerra: «Sobre aquel pueblo llanero, ya devastado por el paludismo y la hematuria, ya terrón seco y ponadero de plagas, cayó la peste como zamuro sobre animal en agonía» (p. 36)⁶⁷. Si ya José Rafael Pocaterra en sus *Memorias de un venezolano de la decadencia* había recurrido a la crítica más virulenta para denunciar la situación que vivió Caracas durante la epidemia de peste⁶⁸, Otero Silva hace uso

⁶⁵ Si bien el modelo histórico del terrateniente ha sufrido la transformación exigida por el proceso modernizador de las sociedades continentales, la vigencia en muchos países de las circunstancias que sostienen esta figura llega a constituir incluso un arquetipo de la literatura latinoamericana. (Véase Julio RODRÍGUEZ-LUIS, «Persistencia del terrateniente», en su libro *La literatura hispanoamericana entre el compromiso y el experimento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, pp. 29-76).

⁶⁶ Con la subida de Gómez al poder, propiedades agropecuarias pertenecientes a la arruinada oligarquía terrateniente, así como baldíos, ejidos municipales o tierras comunales indígenas, pasaron bien a las manos del Presidente o a los testaferros del régimen o bien a las compañías extranjeras. Este traspaso de tierras se hace ya a través del adueñamiento, ya compradas a precios de saldo o incluso bajo el desalojo violento con la connivencia de las autoridades. La figura del terrateniente, inserta en el proceso del devenir nacional, sufrirá reajustes al incorporarse definitivamente el petróleo a la economía y a la vida general del país. (Véanse los siguientes textos: Luis Cipriano RODRÍGUEZ, «Gómez y el agro», en *Juan Vicente Gómez y su época*, Elías Pino Iturrieta, coord., Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, pp. 91-114; y muy especialmente John LYNCH, *op. cit.*, pp. 17-26 y Federico BRITO FIGUEROA, *op. cit.*, tomo II, pp. 409-423).

⁶⁷ Hacia finales de 1918 Venezuela (especialmente Caracas) se ve afectada por una pandemia conocida como «gripe española» —con nombres diversos en las distintas regiones del país—, que causa entre veintidós y veinticinco mil muertes. (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 507). Pueden consultarse también las referencias al respecto que aparecen en los testimonios recogidos por Ramón J. VELÁSQUEZ en «La gripe española, azote venezolano (noviembre de 1918)», *op. cit.*, tomo II, pp. 529-534.

de la hipérbole para mostrarnos los estragos que la catástrofe dejaba en el pueblo de Ortiz, que pronto se poblaría de «casas muertas»:

Murieron muchos orticeños, cinco por día, quince por día, y fueron enterrados quién sabe dónde y quién sabe por quién. Otros, familias enteras, huyeron despavoridas, dejando la casa, los enseres, las matas del patio, el perro (p. 36).

Esta imagen escatológica señala la situación de abandono que vivía el pueblo llanero a finales de 1918 en un país donde la dictadura petrolera, ya consolidada, había reducido a la mínima manifestación los levantamientos armados de los caudillos y un sector social se beneficiaba de las inversiones extranjeras. Pero el gendarme petrolero se había despreocupado por mejorar las condiciones de vida de la población venezolana, que arrastraba todos los males del período anterior⁶⁹.

Así pues, Ortiz se fue acercando a las puertas del infierno tomando un hálito semejante a la Comala de *Pedro Páramo*, y pronto adoptó «ese atormentado aspecto de aldea abandonada, de ciudad aniquilada por un cataclismo, de misterioso escenario de una historia de aparecidos» (p. 37)⁷⁰.

Un momento luminoso en la etapa decadente y desmantelada de Ortiz es el paso por el pueblo del grupo de dieciséis estudiantes presos que son trasladados en un «camión amarillento» al campo de trabajos forzados de Palenque y que sitúa la historia en 1929. Si la Semana del Estudiante de 1928 constituye el primer enfrentamiento pleno contra el régimen dictatorial de Gómez, en octubre de ese mismo año tienen lugar nuevas acciones contra la tiranía, que son drásticamente reprimidas y los manifestantes enviados al presidio de Las Colonias⁷¹. A este grupo de jóvenes, quienes se llamaron a sí mismos «los 58

⁶⁸ José Rafael POCATERRA, *Memorias de un venezolano de la decadencia*, tomo I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 237 y sigs.

⁶⁹ Véase Federico BRITO FIGUEROA, *op. cit.*, tomo II, pp. 401-404.

⁷⁰ Nótese que *Casas muertas*, novela de Miguel Otero Silva sobre el pueblo fantasma de Ortiz, publicada en 1955, aparece cinco meses antes de que el escritor mexicano Juan Rulfo sacara a la luz *Pedro Páramo* sobre aquel condado azteca a las puertas del infierno.

⁷¹ Las Colonias han sido definidas como «un caserío de una sola calle, con muy pocas casas, donde vivían los descendientes de unos inmigrantes italianos traídos por el ilustre americano». En

verracos», se les suman otros ochenta y dos, que son detenidos en Caracas a raíz de una protesta estudiantil; a los que además hay que añadir treinta y tres más apresados por la Policía Secreta de Gómez⁷². El historiador Juan Bautista Fuenmayor, quien se encontraba entre los detenidos, cuenta que un día se presentó en la cárcel un hombre de confianza de Gómez, «un tal “coronel” Varela, famoso por sus crímenes», y seleccionó a un grupo de dieciséis estudiantes, tenidos por cabecillas, para ser trasladados al presidio de Palenque⁷³. Asimismo, en la novela *Casas muertas* un «tuerto vestido de civil», de nombre coronel Varela, cuya función se limitaba a «gruñir órdenes concisas de tiempo en tiempo» (p. 79), conducía a aquellos jóvenes a un «moridero de delincuentes»:

El mayor entre ellos, seguramente el de la barba tupida y negra de fraile español, no llega a los veinte y cinco años. Pero los otros, el de los tranquilos ojos azules, el de la aguda nariz hebraica, el de la pálida frente cavilosa, el de las pobladas cejas hirsutas, el regordete de los grandes anteojos, el mulatico de la boina, apenas habían cumplido veinte (p. 80).

Cuando los dieciséis jóvenes presos conducidos por «el camino de Palenque» entran en la bodega La Espuela de Plata de Ortiz, el señor Cartaya extrae de su bolsillo un frasco de quinina que entrega al «estudiante de la barba cerrada, uno a quien sus compañeros nombraban Clemente» (p. 80), que sin duda alguna se refiere a Clemente Parpacén⁷⁴.

Si Palenque ha sido definido como «el más horrendo y mortífero de los campos de concentración, centro palúdico de primer orden»⁷⁵, nada tiene de

cambio, para los presos que estaban al servicio del Ministerio de Obras Públicas como peones para la construcción de la carretera de Higuerote, ese lugar constituía «un verdadero campo de concentración». Pero no han faltado plumas procaces que se refieren a Las Colonias como «un campamento de veraneo o de vacaciones que la dictadura había organizado para los estudiantes». (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, 1928-1948. *Veinte años de política*, op. cit., pp. 38-39).

⁷² Sobre la relación de estudiantes prendidos por el régimen puede verse el testimonio directo de Juan Bautista FUENMAYOR. (*Ibid.*, pp. 37-39).

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴ El historiador Juan Bautista Fuenmayor aclara que entre los estudiantes conducidos por el coronel Varela al campo de trabajos forzados de Palenque se encontraba Clemente Parpacén. (*Ibid.*, p. 41).

⁷⁵ *Ibid.*

extraño, por tanto, que Miguel Otero Silva manifieste en *Casas muertas* que los que regresaban de ese lugar eran «sombras desteñidas, esqueletos vagabundos, con la muerte caminando por dentro» (p. 81); ni que cuando uno de los jóvenes trasladados en aquel autobús trepidante adivinara en la ruta el fatídico destino que los aguardaba, sus palabras se repitieran como eco incontenible:

Éste es el camino de Palenque.

Éste es el camino de Palenque.

Éste es el camino de Palenque (p. 79).

El paso de los estudiantes por el pueblo de Ortiz fue un acontecimiento de suma importancia porque supuso el despertar de la conciencia de Sebastián, más que política, como opina Márquez Rodríguez⁷⁶, de responsabilidad ante la situación del país, y las mismas palabras del rebelde comprometido así parecen confirmárnoslo:

Los estudiantes dejaron sus casas y sus libros y sus novias, para hundirse en los calabozos de La Rotunda y del Castillo, para que los mataran de un tiro, para que los mandaran a morir a Palenque. *Sería un crimen dejarlos solos* (pp. 87-88). [La cursiva es nuestra].

Sebastián Acosta profiere un categórico «“Hay que hacer algo”» (p. 87), como una suerte de grito de rebelión, que parece remitirnos al libro *¿Qué hacer?* (1902), de Lenin, el cual podría estar, como anota Alexis Márquez Rodríguez, «en la conciencia o en el subconciente del novelista»⁷⁷. Este ímpetu «nuevo y avasallador», según palabras del propio Sebastián, obedecía más a un «mandato imperioso de su condición humana» (p. 87) que a un planteamiento político como defiende el mencionado crítico venezolano, a no ser que se entienda por “ideología” una firme posición en contra de la dictadura como la que guió a los

⁷⁶ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva», en *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, op. cit., p. 55.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

jóvenes del 28. Veamos un testimonio del personaje de Sebastián Acosta que revela la transformación operada en su personalidad:

No es posible soportar más. A este país se lo han cogido cuatro bárbaros, veinte bárbaros, a punta de lanza y látigo. Se necesita no ser hombre, estar castrado como los bueyes, para quedarse callado, resignado y conforme, como si uno estuviera de acuerdo, como si uno fuera cómplice.

[...]

Los que mandan son cuatro, veinte, cien, diez mil. Pero los otros, los que soportamos los planazos y bajamos la cabeza, somos tres millones (pp. 87-88).

Y de ahí su decisión de sumarse al complot para asaltar al presidio de La China y liberar a los estudiantes, y luego al alzamiento de Arévalo Cedeño⁷⁸. Por otra parte, el discurso delirante de Sebastián, enfermo de paludismo, también muestra, como en aquellos estudiantes de 1928, la decisión —casi alucinada— de hacer algo inmediato para eliminar a Gómez:

—¡Adentro, muchachos! ¡Viva la libertad! ¡Viva Sebastián Acosta, el León de Parapara! [...]

—¡Abajo Gómez, muchachos! ¡Viva la revolución! ¡Que toque la corneta! ¡Que toque paso de vencedores! ¡Que Sebastián Acosta está entrando en La Villa! (pp. 125-126).

Siempre se ha dicho que el gomecismo acabó con el arquetipo del caudillo en Venezuela. Pero eso es sólo una verdad a medias. Si bien durante todo el año 1929 el movimiento de masas surgido el año anterior iba decayendo, la dirección de éste, «incapaz» de conducirlo hacia un final victorioso, decide «ponerlo en

⁷⁸ Este general, llamado *el guerrillero de los llanos*, acometió entre 1914 y 1931 siete incursiones guerrilleras con el propósito de liberar a Venezuela del despotismo de Juan Vicente Gómez. En sus hazañas de 1921, apoyado por sus tropas (Ejército de Liberación) logró redimir a un gran contingente de indios *bahibas*, reducidos a la esclavitud por Tomás Funes, gobernador del Territorio Amazonas, y obligados a trabajar en la extracción del caucho. A finales de 1929, Arévalo Cedeño se alza en los llanos y pasa del Estado Apure al Guárico y a Anzoátegui, con el objetivo de reducir a las defensas del gobierno y rescatar a los estudiantes forzados a trabajar en la carretera de Palenque. Pero tiene que dispersar sus huestes y retirarse a la selva a la espera de una última invasión. (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política, 1899-1962*, op. cit., tomo II, pp. 140-144).

manos de la clase de los terratenientes y de sus caudillos». Se origina, entonces, una sucesión de invasiones desde el exterior, sublevaciones y alzamientos, destinados a la toma del poder, que no vienen sino a reactualizar viejos métodos caudillistas del siglo XIX y que —carentes de apoyo popular— derivan en un rotundo fracaso con un considerable número de presos políticos y de pérdidas humanas⁷⁹.

Aparte del alzamiento de Arévalo Cedeño, al cual decidieron unirse Sebastián Acosta y su compadre Feliciano, en *Casas muertas* también se hace un recuento de otros hechos caudillistas que acaecieron en ese período. Estas «noticias aisladas» llegan hasta Ortiz «atravesando sabanas pardas y linfas verdes» (p. 90): «“El general Gabaldón se alzó en Santo Cristo”»; «“Norberto Borges respondió en los Valles del Tuy”»; «“Los desterrados venezolanos tomaron a Curaçao e invadieron por Coro”»; «“Se espera una expedición en grande, con barco y todo, que viene de Europa”» (p. 90)⁸⁰.

En el Ortiz apocalíptico habitado por «casas muertas» no había violencia: «no había ladrones en tan desamparada soledad» (p. 101); y el único signo de política que existía en el lugar eran «las conversaciones informes» del contestatario grupo que se había constituido en casa de las Villena a raíz del paso de los estudiantes por el pueblo. El resto de los vecinos «ni siquiera sabía qué cosa era la política» (p. 101), como en el primer Macondo antes de la llegada de Moscote. Este aspecto no debe extrañarnos dada la censura, el sistema represivo y de espionaje político instaurados por el absolutismo gomecista, que a su vez contribuía a la «paz y orden» anhelados por las empresas extranjeras⁸¹.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 133-134. Conviene recordar también que el desarrollo y fortalecimiento de la nueva economía petrolera «liquidó el caudillismo rural». Pues el último gendarme telúrico en el poder, Juan Vicente Gómez, creó un aparato militar capaz de ahogar todos los intentos de los caudillos primitivos —liberales y conservadores—, o en ocasiones se granjeó la simpatía de éstos a través del agasajo y el reparto de cargos públicos. Y, consecuentemente, desaparecieron los partidos históricos que se habían disputado la nación y sobrevino «la “paz social” anhelada por los inversionistas internacionales». (Véase Federico BRITO FIGUEROA, *op. cit.*, tomo II, p. 410).

⁸⁰ Para una relación histórica de todos estos acontecimientos véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política, 1899-1962*, *op. cit.*, tomo II, p. 133 y sigs.

⁸¹ Véase Yolanda SEGNINI, *La consolidación del régimen de Juan Vicente Gómez*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1982, pp. 101-104.

Para los orticeños la ciudad de Caracas aparece como un lugar lejano e inaccesible. Por el contrario, para los estudiantes conducidos a Palenque —agentes de afuera— aquel pueblo del llano resultaba apartado e inhóspito, y los lleva a exclamar: «¡Qué espanto de pueblo!»; «Parece una ciudad saqueada por una horda»; «El paludismo la destruyó»; «¡Pobre gente!» (p. 83). Una vez que los estudiantes son trasladados al presidio de Palenque, Ortiz comenzó a convertirse en «hito forzoso en el camino de los Llanos» (p. 92). Mujeres procedentes de todas las regiones del país pasaban por aquel «mundo fantasmagórico», casi siempre sin detenerse, con destino a los campos de trabajos forzados donde habían recluido a los estudiantes. «“A ver si logramos verlo”, “a preguntar si todavía está vivo”» (p. 94), repetían.

En el microcosmos orticeño el poder absolutista de Gómez aparece representado por la figura del coronel Cubillos, jefe civil del pueblo, afín al general Urrutia de la novela *Fiebre* y al comisario Arismendi de *Oficina n° 1*. Su retrato «identitario» —«hermético y huraño», «emberrinchado»; de «estrepitoso despertar», de «gritos desmedidos»— lo inscribe en la «remozada galería de dictadores» latinoamericanos⁸². Cubillos se había desempeñado «en otro tiempo» como «primera autoridad de una floreciente población de los Andes; luego fue ayudante personal —entre amigo y espaldero de confianza— de uno de los hijos más mentados del general Gómez» (p. 99). Pero arriba a aquel «pueblo en desintegración» para cumplir un castigo por haberse caído a tiros «con otro tipo no menos coronel y no menos allegado a la cepa gomecista» (p. 99)⁸³.

Por otro lado, Cubillos practica —como gendarme absoluto— el exceso de autoridad con los orticeños. Este despotismo se manifiesta en el hecho de no aceptar la derrota de su gallo Cunaguaro, y alcanza, incluso, a la simbología cromática del animal: «marañón de asesinos ojos vidriosos» (p. 56). El coronel

⁸² Ángel RAMA, *Los dictadores latinoamericanos*, México, F.C.E., 1976, p. 4.

⁸³ Gómez supo rodearse de familiares y amigos, poniendo en práctica su conocido dicho de que «hay que arar con los viejos bueyes», a la vez que solidificaba el poder gracias al apoyo de aquellos que realizaron con él la aventura invasionista de 1899. Este procedimiento implicaba, en definitiva, «la perpetuación de la dictadura andina de viejo cuño». (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política contemporánea. 1899-1969*, op. cit., tomo II, p. 130). Véase también John LYNCH, op. cit., p. 531.

acusa a Pericote de «un hombre peligroso, un enemigo del gobierno» (p. 105). Alega, además, que «la acusación es muy grave y tenemos pruebas de que hablaba mal del general Gómez, y pruebas también de cosas peores» (p. 107). Como castigo Pericote es encarcelado y días más tarde, «a la media luz de una mañana», abandona —«desgreñado y pálido, alucinado y hambriento» (p. 107)— aquel calabozo «hediondo a tumba y a polvo de estiércol» (p. 106) hacia un destino incierto. Este caso muestra el sentimiento de «sordo rencor» que al coronel Cubillos «le corroía las entrañas» y que proyectaba sobre los orticeños, «como si anduviera buscando a alguien en quien vengarse del menguado destino que lo condujo a aquel moridero» (p. 100). En definitiva, el jefe civil del devastado pueblo de Ortiz, donde no había elementos para hacer valer la justicia, bien podría ser la personificación de la autoridad despótica de cualquier pueblo latinoamericano o cualquier dictador continental. Así, el sórdido retrato del coronel Cubillos evoca a otros césares de la novelística latinoamericana: «sentado a horcajadas en una silla de cuero, con el foete entre las piernas y la faja con el revólver asomado por el liqui-liqui entreabierto» (p. 107).

Se han argumentado muchos factores como desencadenantes de la caída de la agricultura venezolana: el caudillismo, la dictadura y las guerras civiles, el paudismo. Estos agentes convierten a Ortiz, representante de la etapa telúrica nacional, en una ciudad destruida por «un rosario de frustraciones». Sin embargo, la maestra Berenice opina que la causa de todos los males que acosan a ese pueblo llanero radica en la guerra civil:

Si Ortiz está en escombros, si la gente se ha muerto, todo pasó por culpa de las guerras civiles. Dicen que fue el paludismo, que fue el hambre, que fue la ruina de la agricultura y de la ganadería [...] Las guerras civiles reclutaron a nuestros hombres jóvenes, pisotearon y arrancaron nuestras maticas de maíz y frijoles, mataron nuestras vacas y nuestros becerros y nos dejaron el paludismo para que acabara con lo poquito que quedaba en pie (pp. 90-91).

Al final de *Casas muertas* ya se vislumbra esa “otra” Venezuela, la de las «casas malnacidas» bajo el olor del petróleo, que Otero Silva recrea en su siguiente novela. Carmen Rosa comenta a Olegario ciertos rumores: «Dicen que hay

petróleo en Oriente, que al lado del petróleo nacen caseríos», que «en otros sitios están fundando pueblos» (p. 131). Estas nuevas fundaciones —como todo espacio utópico— están situadas en un lugar lejano y difícil de ubicar: «Más allá de Valle de la Pascua, más allá de Tucupido, más allá de Zaraza. En Anzoátegui, en Monagas, qué sé yo...» (p. 131). La hornada de estos hombres cosmogónicos que van en busca de ese «más allá» pone la nota carnavalesca al discurso depurado y plástico de *Casas muertas*.

iban en automóviles andrajosos, inverosímiles, de capotas cruzadas por costurones zurcidos o en camiones enclenques, despatarrados, con una rueda a punto de salirse de un eje, una rueda que baila grotescamente al andar (p. 144).

Además, los *dramatis personae* de las nuevas fundaciones petroleras constituyen un desfile variopinto que va a repetirse en *Oficina n° 1*:

Los había campesinos y obreros, vagos y tahúres, comerciantes en baratijas, jugadores de dados, oficinistas hartos del escritorio, muchachos tímidos, rostros con cicatrices, un negro tocando una guitarra. También chinos cocineros, norteamericanos enrojecidos por el sol y la cerveza, cubanos de bigotes meticulosamente diseñados, colombianos de inquietante mirada melancólica (pp. 133-134).

Más adelante se revela que la vida del petróleo, a la cual iban a enfrentarse aquellos viajeros ilusionados, se reducía a «estridencia de máquinas, comida de potes, dinero, aguardiente, otra cosa» (p. 134).

En la explosión urbana que durante las primeras décadas de este siglo se originó, con más o menos incidencia, en los países latinoamericanos, desempeñó un importante papel el éxodo rural motivado por la crisis del campo⁸⁴. Estos viajeros del interior, «desesperados y esperanzados», provenían en su mayor parte de pequeñas o medianas ciudades en decadencia. De ahí se originó la «imagen de la ciudad abandonada, como aquella de los llanos venezolanos llamada Ortiz por Miguel Otero Silva en su novela *Casas muertas*»⁸⁵. Así, Carmen Rosa y otros que

⁸⁴ Véase José Luis ROMERO, *op. cit.*, p. 319 y sigs.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 324.

aún no estaban resignados emprendían el viaje a ese “oriente” petrolero, en busca del nuevo Dorado que, como antaño el oro, el caucho o el café, desataba imaginaciones.

2. LA CIUDAD DEL PETRÓLEO

Aquí fue pueblo plantado,
cuyo próspero partido
voló por lo más subido:
mas apenas levantado
cuando del todo caído...

JORGE DE HERRERA

Antes de que el petróleo venezolano se erigiera en nuevo Dorado, ya era conocido por los indios, quienes lo llamaban *mene* o *chapotote* en la región occidental y oriental respectivamente. Con otros nombres había sido bautizado por la historia: nafta de Persia, alquitrán de Judea, betumen de Trinidad, aceite de Séneca; y los preferidos por el imaginario metafórico del pueblo: aceite de roca, aceite de tierra, bálsamo de tierra y pez mineral. También el catálogo de la ficción, en su afán por mencionar las cosas del mundo reciente, registra otros *verba*: «maldito *mene*», «aceite opulento», «invento del diablo», «solidificada sangre negra», «luto negro de la tierra», «aceite magnífico y tremendo», el sugerente «todo aquello negro que hace guiños sobre el lago», el oteriano «fuerza soterrada» y muchos otros.

Aprovechando los brotes naturales del *mene* —de los que ya dejara constancia Humboldt⁸⁶—, los aborígenes lo utilizaban para embalsamar los cadáveres y con fines medicinales⁸⁷; para encender fuego; y para el calafateo de las

⁸⁶ En su viaje a Venezuela el científico alemán observó «los manantiales de petróleo» que afloraban en el oriente del país. (Véase Alexander HUMBOLDT, *Del Orinoco al Amazonas*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Editorial Labor, 1982, pp. 52-53, 72, 331-332).

⁸⁷ El Inca Garcilaso reseña que ya los antiguos peruanos utilizaban el betún para preservar los cadáveres de sus muertos. (Véase Inca GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reales*, cap. XXIX, tomo I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 274). De igual modo, Juan de Castellanos enumera el petróleo entre las riquezas de la isla de Cubagua, al que define como «licor aprobado y escelente»,

canoas, entre otros usos. Esta última aplicación justificaría las incursiones de piratas ingleses y franceses en el Lago de Maracaibo durante el siglo XVII. Sin embargo el petróleo, distante del delirio dorado colombino, no llamó la atención de los conquistadores⁸⁸. Sólo siglos después de los primeros contactos de los europeos con el Nuevo Mundo, el *mene* deja de ser una sustancia «mágica» y el petróleo se erige en agente transformador de la economía y la cultura venezolana⁸⁹.

Venezuela había explotado otras riquezas naturales con anterioridad al petróleo: perlas en la isla de Cubagua y oro durante la colonia⁹⁰; más tarde, el sueño aurífero de El Callao (Estado Bolívar)⁹¹; algunas de duración efímera como las minas de carbón de Naricual (Estado Anzoátegui) y las de asfalto del Lago Guanoco (Estado Monagas). Pero en el caso del petróleo, la primera fase de explotación rudimentaria data de fines del XIX, seguida de las primeras

y del que anota también su «uso común de medicina». (Véase Juan de CASTELLANOS, *Elegía de Varones Ilustres de Indias* (Elegía XIII), Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1962, p. 106).

⁸⁸ Durante la conquista los españoles se valen del «pegajoso» *mene* como trampa para cazar animales, que «toman con mucha facilidad: y es montería de mucho placer». (Véase Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias*, tomo CXIX, libro XXV, cap. IX, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959, p. 35).

⁸⁹ Curiosamente una obra de ficción como *Cassandra* (1957), de Ramón Díaz Sánchez, contiene toda una relación de la historia del petróleo, desde el uso remoto que le daba el hombre primitivo hasta la conmoción mundial que ocasionó esta fuente de energía en la vida moderna: «No es Venezuela la única que se ha visto perturbada y transformada por el petróleo, es el mundo todo. Con él han cambiado los sistemas de vida y pensamiento, los elementos para la guerra y para la paz, los transportes, la riqueza, las distancias geográficas. Hasta con los alimentos y las telas de nuestros vestidos ha tenido que ver el petróleo». (Véase Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Cassandra*, Caracas, Eds. Hortus, p. 255).

⁹⁰ Juan de Castellanos en su obra *Elegías de Varones Ilustres de Indias* (1589) —Elegía XIII—, y siglos más tarde Enrique Bernardo Núñez en *Cubagua* (1931), registran la riqueza perlífera de la isla que ya Cristóbal Colón descubriera en su tercer viaje a las Indias.

⁹¹ Véase Horacio CABRERA SIFONTES, *La Guayana del oro y don Antonio Liccioni*, Caracas, Eds. Centauro, 1984; y Lucien MORISSE, *Excursión a El Dorado. El Callao*, trad. Emma Baldo, Caracas, Cochano Films, 1985, con excelente prólogo de Jesús Sanoja Hernández, pp. 9-37. La novela *Los piratas de la sabana* (1897), de Celestino Peraza (1850-1930), recrea la explotación aurífera de esa zona de la Guayana venezolana, actividad en la que el mismo escritor participó.

concesiones que, en 1907, otorga Cipriano Castro a ciudadanos venezolanos⁹². Pero será el brote del pozo Barroso 2 de La Rosa (Estado Zulia), que fue perforado por la Venezuela Oil Concessions, el «acontecimiento que marca la iniciación de la explotación petrolera en gran escala en Venezuela»⁹³.

Si la extracción de hidrocarburos «no ha tenido la resonancia que le corresponde en la novela hispanoamericana»⁹⁴, en el que podríamos singularizar como país petrolero de América Latina, a dicho tema tampoco se le ha prestado la atención que merece⁹⁵. De igual modo, pocos han sido quienes lo han abordado desde una perspectiva histórica, como Rómulo Betancourt⁹⁶ o Arturo Uslar Pietri⁹⁷. Otro problema sería la legitimación de sus respectivas interpretaciones

⁹² Las Ordenanzas de 1784 de la Real Corona de España, ratificadas en 1829 por un decreto de Simón Bolívar fechado en Quito el 24 de octubre de 1829, establecían que el subsuelo es propiedad de la nación venezolana y, por tanto, no puede ser vendido, sino otorgado en forma de concesiones para su explotación. (Véase Simón BOLÍVAR, Decreto del 24 de octubre de 1829, en *Obras completas*, tomo I, compilación y notas de Vicente Lecuna, La Habana, Editorial Lex, 1947, p. 1176). Esta orden tiene antecedentes en otros documentos del mismo Bolívar, fechados en Pucará y La Paz en agosto y septiembre de 1825, respectivamente. Sólo entrado el siglo XX el gobierno venezolano comienza a preocuparse por establecer un reglamento que rija la explotación petrolera, por lo que el 30 de junio de 1920 se promulga la primera Ley de Hidrocarburos y demás minerales combustibles. (Véase Guillermo José SALAS, *Petróleo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, p. 43).

⁹³ Este hecho de la historia venezolana tuvo lugar el 14 de diciembre de 1922 y permaneció fluyendo durante diez días consecutivos a cuenta de 100.000 barriles diarios. (*Ibid.*, p. 40).

⁹⁴ Gustavo Luis CARRERA, introducción a su libro *La novela del petróleo en Venezuela*, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1972, p. 2. El fenómeno petrolero de México se ha visto reflejado en algunas novelas. Vale citar títulos como *Tampico*, del escritor norteamericano Joseph Hegensheimer; *Huasteca* (1939), del mexicano Gregorio López y Fuentes; y *La Rosa Blanca* (1940) — hace unos años llevada al cine—, de Bruno Traven, que tantea las luchas por la nacionalización de los recursos petroleros.

⁹⁵ Luis Alberto Sánchez anota que en el panorama literario continental «*hay muchas novelas en que se retrata la explotación petrolífera [...] mas, quizás las más gráficas y animadas sean las que describen la guerra del Chaco, tanto del lado paraguayo como del boliviano, y las venezolanas; en el Perú, no obstante de que el problema tiene innegable vigencia, no se ha explotado literariamente la cuestión*». (Luis Alberto SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 487-488). [La cursiva es nuestra].

⁹⁶ Véanse los libros siguientes: Rómulo BETANCOURT, *Venezuela Dueña de su Petróleo*, Caracas, Eds. Centauro, 1975; *El Petróleo de Venezuela*, México, F.C.E., 1976; y el ya mencionado *Venezuela, Política y Petróleo*.

⁹⁷ Aunque la obra de Uslar Pietri sobre el petróleo sea quizás más dispersa que la de Betancourt, el primero es uno de los intelectuales venezolanos con más autoridad sobre el tema. En 1936

sobre el asunto, aspecto en el que, por supuesto, no vamos a entrar. En el cine nacional no hay mucho más que decir, salvo algún título como *Maracaibo Petroleum Company* (1974), de Daniel Oropeza, o el cortometraje documental *Testimonio de un obrero petrolero*⁹⁸.

Antes de iniciar nuestro análisis de *Oficina n° 1* queremos hacer algunas aclaraciones terminológicas. Aunque la mayoría de los críticos venezolanos utilizan la expresión “novela del petróleo” para referirse a la respuesta imaginaria que otorgaron los creadores al motivo del *мене* en el espacio nacional, hemos creído más oportuno otras designaciones, más amplias, esto es, no comprometidas con la designación genérica del concepto de “novela”. Y en ese sentido proponemos rótulos enunciativos como “literatura del petróleo” o “literatura petrolera”, “narrativa del petróleo” o “narrativa petrolera” y “ficción del petróleo” o “ficción petrolera”. A esta determinación nos llevó el hecho de que, si por una parte pertenecen a la categoría de novela los textos más divulgados sobre este tema, en la historia literaria de Venezuela discurre un considerable número de autores que han abordado el hecho petrolero desde la narrativa corta, entre ellos Ramón Díaz Sánchez, Arturo Croce, Gustavo Díaz Solís, Benito Irady y, como veremos, Miguel Otero Silva. Pero, además, el estudioso Miguel Ángel Campos no sólo contempla el relato en su estudio sobre la narrativa del petróleo, sino que —sorpresivamente para nosotros— hace alusiones a la riqueza de la literatura oral como memoria de un pasado que aún Venezuela no ha descubierto⁹⁹.

Según Luis Alberto Sánchez, el arquetipo narrativo de la ficción del petróleo pertenece al catálogo de novelas antiimperialistas, ya que su finalidad se

publica un editorial en el periódico *Ahora*, cuyo título —emblemático ya en Venezuela— ha sido tomado como consigna de la verdadera necesidad nacional: «Sembrar petróleo». Asimismo, la alegoría uslariana del «minotauro» para referirse al petróleo que devora históricamente al país se ha repetido hasta la saciedad. (Véase Arturo USLAR PIETRI, *De una a otra Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1989). Pero incluso no estaría de más apuntar que un trabajo del autor, titulado «El petróleo no es sagrado», obtuvo el Premio Anual de la Fundación Henrique Otero Vizcarrondo 1994 al mejor artículo de opinión. Este ensayo de Arturo USLAR PIETRI ha sido reproducido en *El Nacional*, Caracas, 3 de agosto de 1995, p. A-4.

⁹⁸ Véase Julio MIRANDA, *Palabras sobre imágenes*, *op. cit.*, pp. 12 y 134-135.

⁹⁹ Véase Miguel Ángel CAMPOS, *Las novedades del petróleo*, Caracas, Editorial Fundarte/Alcaldía de Caracas, 1994, p. 16.

dirige a «pintar los excesos del capitalismo yanqui»¹⁰⁰; de «tipo especial de novela de protesta social», lo cataloga John S. Brushwood:

contiene una protesta contra el imperialismo económico por parte de los Estados Unidos, protesta que se intensifica por la sensación de haber sido vendido —traicionado— por un compatriota. También hay la sensación bien profunda de una especie de choque cultural causado por la invasión de explotadores de Estados Unidos¹⁰¹.

No obstante, advertimos que en todas las obras del petróleo no está manifiesta de modo explícito una denuncia de la explotación de las compañías norteamericanas. Aunque ninguno de los textos petroleros de la literatura venezolana —*Mancha de aceite* (1935)¹⁰², *Mene* (1936), *Sobre la misma tierra* (1943), *Casandra* (1957), *Campo Sur* (1960), *Oficina n° 1* (1961), *Zona de tolerancia* (1978), *Memorias de la antigua primavera* (1989), entre otros— justifique el expolio de Estados Unidos, no todos «hacen de este planteamiento la base fundamental, el mensaje trascendente»¹⁰³.

¹⁰⁰ Luis Alberto Sánchez reconoce que la novela antiimperialista hispanoamericana es «casi por definición antiyanqui», si bien la realidad continental nos muestra que muchos de los atropellos son acometidos por protagonistas nacionales. Por esta razón, concluye el crítico, podría hablarse de la existencia de un «mínimo imperialismo sudamericano o intersudamericano» del que se hace eco esta novelística. (Véase Luis Alberto SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 481-482). Para la delimitación del concepto de “novela antiimperialista” puede consultarse también Esther María OSSES, *La novela del imperialismo en Centro América*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1986, pp. 26-27.

¹⁰¹ John BRUSHWOOD, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, trad. Raymond Williams, México, F.C.E., 1984, p. 122.

¹⁰² *Mancha de aceite*, del colombiano César Uribe Piedrahita, pero que se desarrolla en Venezuela, supone quizá el más remoto antecedente del tema. Según Gustavo Luis Carrera, de todas las novelas que abordan el petróleo venezolano es *Mancha de aceite* —calificada de «apátrida» por el mismo crítico— la que considera que «expresa de modo más vigoroso y reivindicativo el tema en sus aspectos económicos, laborales y políticos». (Véase Gustavo Luis CARRERA, entrevista realizada por Cristóbal Rodríguez Oberto, en *Imagen*, 1, 4 [1971]). Juvenal López Ruiz recuerda la anécdota de que la novela *Mancha de aceite* llegó a Venezuela «en la maleta» de los venezolanos Francisco Delgado (*Kotepa*), José Andrés López Octavio y Juan Bautista Fuenmayor, quienes vivieron exiliados en Colombia durante la dictadura de Gómez, y con quienes el autor colombiano había trabado una fraterna amistad. (Véase Juvenal LÓPEZ RUIZ, «La rapsodia del petróleo», en *Imagen*, 1, 8 [agosto de 1971]).

¹⁰³ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, pp. 90-91.

El patético silencio que ha mostrado la literatura venezolana en torno al motivo del petróleo —factor que ha conformado al país en los últimos setenta años— ha conducido a personalidades preocupadas por el *ser* y el *estar* nacional a hablar de «notoria mudez» de los escritores venezolanos por el tema¹⁰⁴, o de «país petrolero sin una novelística del petróleo»¹⁰⁵. Pero tampoco han faltado afirmaciones que defienden que toda la narrativa venezolana está de alguna manera «impregnada de petróleo», pues el «maldito mene» ha trazado la realidad objetiva del país. Para algunos, la «buena novela del petróleo» sería aquella que «sin nombrarlo» y con todas las dosis necesarias de invención retratará el *ser* del preciado líquido¹⁰⁶.

La bonanza económica sumió al venezolano en una inconsciencia de la que parece no haber despertado. Así, el petróleo generó en Venezuela la modernización, el progreso, el ruido —«Caracas estruendópolis» fue titulada la ciudad capitalina¹⁰⁷—; y, sobre todo, nuevos ricos que, como dijera el escritor festivo Pako Bettancourt, hasta entonces «no tenían ni un humilde pellejo en que descender al suelo transformados en cadáveres...»¹⁰⁸. El propio Miguel Otero Silva ha manifestado sus reflexiones al respecto: «El petróleo nos convirtió en nuevos ricos y hemos hecho lo que no debíamos hacer»; asimismo vaticinaba que «cada día nos acercamos más a la catástrofe, a convertirnos de país millonario en mendigo»¹⁰⁹. Por esta razón algunos piensan que la «mente creadora de un venezolano tiene que sentir, es cierto, buena parte de esa vergüenza por el petróleo», que convirtió a Venezuela en una nación rica pero dependiente, donde la mayoría depauperada vive de la hojarasca que le permite el nuevo sistema¹¹⁰.

¹⁰⁴ Miguel Ángel CAMPOS, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁵ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁶ Juvenal LÓPEZ RUIZ, *loc. cit.* Véase también en este sentido las ideas de Orlando ARAUJO, «Petróleo, literatura y todo lo demás», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 7 de septiembre de 1975.

¹⁰⁷ *El Bachiller Munguía* —seudónimo de Juan José Churión—, «Caracas estruendópolis», en *Los humoristas de Caracas*, *op. cit.*, tomo II, p. 50.

¹⁰⁸ Pako BETTANCOURT, «Los nuevos ricos», *ibid.*, p. 93.

¹⁰⁹ Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Ramón Hernández.

¹¹⁰ Eduardo CASANOVA, «La novela del petróleo», en *Imagen*, 6 (julio de 1971), p. 7.

Otros, en cambio, optan por pensar que ese silencio en torno a un particular de tal trascendencia responde a una actitud huidiza de la vida nacional:

un afán cómodo de eludir temas comprometedores, puesto que cualquier tratamiento de la realidad petrolera tendría que ser justamente eso, una proyección de una realidad con todas sus derivaciones para poder convencer tanto ideológica como literariamente¹¹¹.

Otero Silva ya había literaturizado al petróleo en el relato «Del Zulia ha venido un niño» y en el poema «El taladro»¹¹², ambos publicados en 1937. Pero decide abordarlo de nuevo en *Oficina n° 1* (1961)¹¹³, que aparece publicada en Argentina por la Editorial Losada. Así, el propio autor se propuso novelar el nacimiento de un campo petrolero en torno al pozo Oficina n° 1 —el primero del Oriente de Venezuela—, perforado por la Venezuelan Gulf —«la Gulfo» para los criollos—, y su transformación en un pueblo petrolero, que en la historia real corresponde a la ciudad de El Tigre. La tercera novela de Otero Silva puede definirse, por tanto, como «la historia de una ciudad mal nacida, parida sin comadrona por la explotación petrolera, con características anárquicas de campamento, con innegables rasgos de frustración»¹¹⁴. *Oficina n° 1* es, en síntesis, la historia de unas «casas vivas» que en cierto sentido simboliza lo que ocurría a escala nacional¹¹⁵.

Guillermo Morón afirma que, aunque *Oficina n° 1* tiene «nombre petrolero», no podemos «reducir su aliento a “la historia de un pozo”, ni siquiera a

¹¹¹ Gustavo Luis CARRERA, entrevista *cit.*

¹¹² El poema puede verse en la antología *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, *op. cit.*, pp. 11-13. De esta composición ha dicho Otero Silva que tiene forma de editorial periodístico. (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Efraín Subero, en su libro *Cercanía de Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Arte, 1978, p. 41).

¹¹³ Para nuestro trabajo utilizamos la edición Miguel OTERO SILVA, *Oficina n° 1*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979. En adelante, siempre que hagamos referencia a esta novela pondremos el número de página entre paréntesis.

¹¹⁴ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁵ Véase Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 73.

la del *campo y poblado* circunvecinos»¹¹⁶; pues —aclara el crítico— el proyecto de este libro es mucho más fecundo: narrar la vida, «trágica y apasionada», de una mujer extraída de la realidad venezolana. Y sólo así:

Otero Silva logra salvar el escollo realista, la ideología y la política —realidades concretas— para saltar a la vida verdadera, que no está determinada por la sola lucha política, sino por la múltiple pasión de la vida. El objetivo de la novela es narrar, crear, fabular, hacer arte, aunque detrás del arte esté la sociología¹¹⁷.

Sin embargo, nuestra lectura de *Oficina n° 1* y los testimonios del mismo autor en distintas entrevistas revelan el verdadero propósito de este relato: narrar la historia real de un núcleo petrolero que se convirtió en poblado. También es verdad que Miguel Otero Silva, como los magos y los alquimistas, fundió en una las dos dimensiones: la realidad y la ficción. Es frecuente, por otra parte, que la narrativa del petróleo esté basada en hechos históricos; la documentación e investigación de éstos, así como la propia experiencia del escritor, conforman en la mayoría de los casos la materia literaria¹¹⁸. Así, el ejercicio como médico en una compañía petrolera en Venezuela durante 1924 puso en contacto a César Uribe Piedrahita con los agentes reales que ficcionalizaría en su *Mancha de aceite*; paralelamente, *Campo Sur*, de Efraín Subero, es el resultado de una estancia del novelista en el poblado petrolero de San Tomé (Estado Anzoátegui) en 1956; en cambio, *Mene* y *Casandra*, de Ramón Díaz Sánchez, responden a la vivencia que tuvo su autor en regiones de extracción desde 1924 hasta 1935, primero como empleado de una compañía y luego en calidad de juez. Pero:

Esa realidad histórica requiere determinados procesos creadores para hacerse realidad literaria. Debe cubrir la aplicación de adecuados instrumentos, aceptar la incorporación de esenciales ingredientes y seguir oportunas vías de desarrollo; hasta conformar un nuevo orden que no traicione las bases del

¹¹⁶ Guillermo MORÓN, *op. cit.*, p. 194. [La cursiva es del autor]. Gustavo Luis Carrera había manifestado con anterioridad a este juicio de Morón que la novela *Oficina n° 1* «se basa en la historia del pozo petrolero del mismo nombre». (Véase Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 73).

¹¹⁷ Guillermo MORÓN, *op. cit.*, p. 194.

¹¹⁸ Véase Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, pp. 129-131.

primero, pero que impone necesariamente sus propias reglas técnicas y sus peculiares objetivos estéticos¹¹⁹.

Los aspectos históricos —fabulados y estructurados por la providencia autorial— que recaen sobre un grupo humano determinan que, en la mayoría de las obras de tema petrolero, se diluya la importancia de los personajes supuestamente principales. Muchas veces estos entes imaginarios son un pretexto para abordar una realidad de radical importancia para el escritor¹²⁰.

Para la elaboración de *Oficina n° 1* el propio novelista confiesa:

Me desterré a la ciudad petrolera de El Tigre, indagué quiénes habían sido los pioneros de los primeros campamentos, hablé con quienes tenían mayor número de cosas que contar, visité con ellos los lupanares abandonados, las cantinas derrumbadas, las viejas construcciones descabelladas¹²¹.

Alentado por estos propósitos, Otero Silva conoció en El Tigre a un margariteño que había sido fundador de la ciudad y a un perforador norteamericano, que en la vida real corresponden a Jesús Subero y a Mr. Hooly Mc Spadden —conocido por Míster Julio—, quienes «deformados literariamente» —puntualiza Otero Silva— aparecen en la novela con los nombres de Luciano Millán y Tony Roberts respectivamente¹²².

Para la sustentación de ese tema y la reconstrucción histórica, Otero Silva contó con la inapreciable ayuda no sólo de documentos al respecto y de viajes a la

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁰ Véase Pedro DÍAZ SEIJAS, «Un pueblo sobre las sabanas de Guanipa», en su libro *Apuntes y aproximaciones*, Caracas, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, 1962, p. 54.

¹²¹ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 46.

¹²² Véase la entrevista realizada a Jesús Subero aparecida en la Edición Cincuentenaria de la Fundación de El Tigre del periódico *Antorcha*, El Tigre, 23 de febrero de 1983. Confróntense los datos que revela ese personaje real con Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 46. Asimismo en un artículo sin firma donde se rememora una estancia de «los dieciséis años» en el campo petrolero de El Tigre, pueden verse ciertas equivalencias de los personajes de *Oficina n° 1* con los de la vida real. (Véase «Casas muertas y *Oficina n° 1*», en *Diario de Caracas*, Caracas, 4 de septiembre de 1985, p. 15).

zona, sino con algo que significa particular vivacidad y fuerza expresiva, calor humano y posibilidad de indagación a voluntad: informantes orales¹²³.

Cuando Venezuela vivía ya las grandezas del oro negro, y el modesto caserío de El Tigre se había convertido en un importante centro comercial¹²⁴, el autor de *Oficina n° 1* decide narrar la historia de esta ciudad petrolera desde sus orígenes. Elección que, por otra parte, no es fortuita, si nos atenemos a las palabras de Rodolfo Quintero, quien cataloga a El Tigre como «caso típico de “urbanismo petrolero”»¹²⁵. Este desfase temporal entre el presente real y el presente novelesco no debe inquietarnos, pues, según el estudio que Gustavo Luis Carrera ha realizado sobre la narrativa del petróleo, son contadísimos los casos en que el escritor nos presenta hechos cronológicamente próximos¹²⁶. Además, si repasamos todas las novelas en que Otero Silva relata la historia de Venezuela, advertiremos que hay un leve salto entre los sucesos que quiere contar y el acontecer presente nacional. Por supuesto nunca calificaríamos de anacronismo esta pirueta del novelista, sino de la distancia temporal que el autor necesita para reflexionar sobre la historia y, tantas veces, revocar dicha memoria. Sin embargo, algunos críticos reprochan a Miguel Otero Silva que al escribir *Oficina n° 1* no actualizara el rol del petróleo en la vida venezolana y elaborara su novela según la perspectiva de los años treinta en que está ambientada¹²⁷. Y en este sentido Julio Miranda no duda en afirmar que «si no fuera por las noticias de la radio y otros avisos de paso, esta “novela de la violencia” arriesgaría curiosamente la atemporalidad»¹²⁸. No

¹²³ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 73.

¹²⁴ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo, op. cit.*, p. 139.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁶ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁷ En la década del setenta Gustavo Luis Carrera afirma que si bien Venezuela continúa disfrutando de su identidad petrolera, el tratamiento del tema en la ficción ya no debiera orientarse a retratar la vida de los campamentos, sino a narrar el «conjunto de características y condiciones que el petróleo ha impuesto a la vida nacional en sus distintos niveles. Ya no sería la visión de la explotación directa, sino el reflejo de una sociedad petrolizada». (Véase Gustavo Luis CARRERA, entrevista *cit.*).

¹²⁸ Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana, op. cit.*, p. 225.

obstante, la lectura de *Oficina n° 1* arroja múltiples indicios, pormenores y datos, que sitúan perfectamente la obra en el tiempo.

Oficina n° 1 transcurre entre los años finales del gomecismo (1930-1935) y el período democrático que inaugura Isaías Medina Angarita, pasando por el gobierno de Eleazar López Contreras que sucede al dictador Gómez. Al final de la novela, la inscripción de una placa colocada en el antiguo Pozo Oficina n° 1 (Pozo OG-1), y hacia la cual se dirige el personaje de Carmen Rosa, nos ofrece una fecha clave para asentar cronológicamente la obra:

SE INICIÓ LA PERFORACIÓN DE ESTE POZO OFICINA N° 1 EL 23 DE FEBRERO DE 1933 Y FUE EL PRIMER POZO PERFORADO EN LOS LLANOS DEL ESTE DE VENEZUELA. FUE COMPLETADO EL 16 DE JULIO DE 1937 A UNA PROFUNDIDAD FINAL DE 6.184 PIES (p. 233).

Cuando Carmen Rosa, doña Carmelita y Olegario abandonan el pueblo de Ortiz y se enrumban hacia otros lugares donde se fundaban pueblos, el camión del trinitario donde viajaban pasa junto a los presos forzados a construir carreteras en los llanos. Páginas más adelante, Carmen Rosa piensa «en los estudiantes que cruzaron las calles en escombros de Ortiz, seis años antes, rumbo a los trabajos forzados de Palenque» (p. 64), referencia que contextualizaría el relato alrededor de 1935.

Un hecho que cambia el curso del campo petrolero de *Oficina n° 1* es la muerte de Juan Vicente Gómez, a la vez que ubica la trayectoria de la novela en 1935, fecha del deceso de la dictadura.

Otro de los acontecimientos históricos que aparecen reflejados en *Oficina n° 1* es la huelga petrolera del Zulia de 1936, y la negativa a la fundación de un sindicato en el Oriente venezolano, espacio donde se ubica la novela. En la entrevista recogida en su *Prosa completa*, Miguel Otero Silva declara que estos incidentes son históricos. En efecto, el proletariado del Zulia,

más antiguo, más concentrado y mejor informado políticamente que el de Oriente, organizó con precedencia sus sindicatos; y las compañías petroleras se vieron obligadas a aceptar su funcionamiento legal antes que en Oriente¹²⁹.

Miguel Otero Silva también incorpora al texto de *Oficina n° 1* la transcripción de noticias radiofónicas relativas a los momentos finales de la guerra civil española y al inicio de la segunda guerra mundial. Por primera vez en su obra narrativa, el escritor ensaya estas fórmulas extraliterarias encaminadas a contextualizar la anécdota; de igual modo, podemos asimilarlas a la reproducción de noticias periodísticas que se manejan en el prólogo de *Cuando quiero llorar no lloro*. En otra ocasión, los partes radiofónicos de *Oficina n° 1* reproducen «un discurso en elogio del Presidente de la República, en el cual se denunciaba a sus opositores como malos hijos de la patria» (p. 117), que aludía, sin lugar a dudas, al general Eleazar López Contreras, sucesor de Gómez.

Más adelante en la novela hay referencias a un «nuevo Presidente». Es evidente que se trata del general Isaías Medina Angarita —identidad que en la página 217 Secundino Silva revela a Carmen Rosa—:

Un general a quien la opinión pública había señalado como aspirante a dictador, iniciaba sorpresivamente un gobierno decretando una amnistía para los presos, desterrados, confinados y perseguidos y proclamaba su intención de respetar y hacer respetar los derechos humanos, inclusive el derecho de organizar sindicatos y partidos políticos (p. 214)¹³⁰.

El factor desencadenante del cambio económico que vivió Venezuela fue precisamente la extracción del petróleo, pero no la ruina de la agricultura, como ya se ha dicho en este trabajo. A su vez, este nuevo sistema genera, por un lado, un éxodo de campesinos ya abatidos por el declive rural y, por otro, una

¹²⁹ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 52.

¹³⁰ Miguel Otero Silva cuenta que el talante democrático del general Medina le causó gran sorpresa no sólo a él sino a toda la izquierda y a tendencias políticas de centro. Incluso el propio novelista había escrito en el periódico humorístico *El Morrocoy Azul* versos contra la candidatura del citado militar. (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista grabada realizada por Cecilia Martínez, cedida por el Archivo de la Palabra del Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional de Venezuela).

transformación de la cultura. Así, recordemos, en *Casas muertas* ya Otero Silva había anotado otras razones (guerras civiles, peste española, paludismo) que arrastraban a los habitantes del espacio telúrico de Ortiz a otras tierras de fundación. Por tanto, el material real que Miguel Otero Silva iba a ficcionalizar en *Oficina n° 1* —surgimiento de una ciudad petrolera— se diferenciaba de los ingredientes que conformaban su novela anterior. Por ende, la manera de acercarse imaginariamente al nuevo espacio narrativo habría de ser distinta. Una vez más, y dentro de ese carácter de impureza que Sábato destaca en la novela, la realidad que sustenta la obra condiciona la técnica que Otero Silva inaugura en *Oficina n° 1*. El escritor venezolano responde al respecto:

Si en *Oficina n° 1* hay alteración de planos temporales o espaciales, esa novedad puede considerarse “casual” por cuanto es sedimento no calculado de estudios, y lecturas, y también resonancia dialéctica del tema y la época sobre mi sensibilidad de escritor. Pero, por otra parte, puede considerarse “deliberada” porque estoy consciente de mi evolución y conscientemente empleo nuevas técnicas¹³¹.

Variados han sido los juicios sobre esta tercera novela de Miguel Otero Silva. Julio Miranda, con ese tono lacerante que a menudo caracteriza su crítica, arremete contra *Oficina n° 1* diciendo que el autor «sigue ignorando que la literatura es un hecho de lenguaje —o por lo menos también de lenguaje—»¹³². Por ello el estudioso califica a este texto oteriano de «prosa inerte» que se limita a «registrar» diálogos, pensamientos, acciones, etc., y que repite los mismos esquemas tradicionales de la novelística de Gallegos y los de las novelas anteriores del propio Otero Silva. Desde el punto de vista temático, además, Miranda afirma categórico: «creo francamente que *Oficina n° 1* no tiene razón de existir», pues todo el asunto se reduce a la novela *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez¹³³. Pero si leemos detenidamente *Oficina n° 1*, advertiremos que Miguel Otero Silva no sólo ha renovado el modo de narrar, sino que ha superado titubeos e infortunios de sus

¹³¹ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, op. cit., p. 52.

¹³² Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, op. cit., p. 49.

¹³³ *Ibid.*, pp. 48-49.

textos precedentes. Notoria prueba de ello son los sabrosos ambientes de prostitución, genialmente abordados, o los reiterados destellos poéticos que inundan toda la novela: «una luna torrencial se volcaba sobre la llanura, convertía la paja seca en pelusa de oro y encendía láminas de bronce sobre la palma de los techos» (p. 26); o el recurso narrativo en forma de *western*, modalidad que va a repetirse en *Cuando quiero llorar no lloro*. También es verdad que *Oficina n° 1* es técnicamente irregular en, por ejemplo, el tratamiento de los personajes, que en el caso de los secundarios resulta, sin embargo, muy logrado, y en algunos infelices desdoblamientos de planos —tibiamente ensayados en su brevísimo relato «La fuga»—, que no vienen sino a demostrar, pese a sus limitaciones, esa voluntad técnica que signa toda la producción narrativa de Miguel Otero Silva.

En contraposición a las ideas de Miranda, están las afirmaciones de Orlando Araujo, quien no duda en calificar *Oficina n° 1* como «la novela mejor estructurada que ha escrito Miguel Otero Silva», y que, a su modo de ver, está compuesta por

núcleos irradiantes a cuyo centro convergen los componentes más dispares convocados, enlazados y fundidos por una fuerza centrípeta que, en *Oficina n° 1*, es el descubrimiento minero [...] y los contextos de su fascinación (comerciales, políticos, sociales, eróticos, etc.)¹³⁴.

Palabras con las que ya queda justificada la modalidad estructural que Otero Silva acomete en *Oficina n° 1*. Así, la novela está constituida por «estampas», según el decir de Asturias, interconectadas y dependientes de la nueva fuente de vida que es el petróleo. Todo ello conduce a la afirmación del escritor guatemalteco de que *Oficina n° 1* es una obra concebida cinematográficamente en la que «cabría hasta hablar de encuadres de cine en los arranques y remates de los capítulos»¹³⁵.

Otero Silva se propuso, en definitiva, ficcionalizar el nacimiento de un campo petrolero que, posteriormente, se transforma en población, y cómo se fue articulando el trajinar cotidiano en ese germen de ciudad.

¹³⁴ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 140.

¹³⁵ Miguel Ángel ASTURIAS, «*Oficina n° 1*, novela de Miguel Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 19 de mayo de 1961, p. 2.

2. 1. EL NUEVO ESPACIO: LA HEREJÍA PERMANENTE

En las páginas finales de *Casas muertas*, Carmen Rosa, doña Carmelita y Olegario inician el viaje¹³⁶ hacia la tierra desconocida, deteniéndose —ya en *Oficina n° 1*— en el preciso punto donde cierto aroma a petróleo identifica la vida con la «fabulación sobre lo fabuloso». Además, todo acto humano, todo tránsito — el viaje— siempre abraza algo de utopía, pues: «todo hombre alimenta, en secreto, el sueño o la Utopía de una Tierra Prometida, de un lugar donde, sin obstáculos, pueda llegar a ser lo que es o lo que cree ser»¹³⁷. Pero, el origen del desplazamiento con el que se inicia *Oficina n° 1* radica en el éxodo campesino que, procedente de un sistema agrícola-mercantil —zonas rurales empobrecidas o aldeas y pequeñas ciudades deprimidas—, fluye hacia otros territorios donde la naciente riqueza —desatada la imaginación— hacía surgir nuevas fundaciones.

Emigrar es una forma de escapar —generalmente la única— a un destino predeterminado y acceder a una vida alternativa sin tener que pasar por la dolorosa y ardua tarea de demoler lo existente. La Tierra prometida constituye, en tanto, otro-espacio, refugio y tierra de asilo para toda suerte de perseguidos. Emigrar permite renacer como otro en la alteridad lejana situada más allá de la frontera¹³⁸.

Así se desprende Carmen Rosa de otro orden; y así se ha gestado gran parte de la vocación histórica del continente latinoamericano.

Los tres personajes de esta saga novelesca oteriana inician, por tanto, la llamada de la aventura, que encarna un verdadero viaje de revelación, y «cruzaron caminos, trochas, arenales, lechos de ríos, matorrales y barrancos» (p. 7); «pajonales chamuscados»; «sábanas resacas, sin un árbol, sin un charco de agua,

¹³⁶ Véase Jean FRANCO, «El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea», en *Casa de las Américas*, 53 (1969), pp. 119-122. Consúltese también Fernando Ainsa, *op. cit.*, pp. 135-145.

¹³⁷ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Elogio de la Utopía. (Una entrevista de Nahuel Maciel)*, Buenos Aires, El Cronista Ediciones, 1992, p. 144.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 148.

sin un ser humano, sin la sombra huidiza de un pájaro» (p. 8). Ese espectáculo telúrico de «hondonadas y peñascales», identificado referencialmente con la Mesa de Guanipa, que los tres viajeros atraviesan en el camión del trinitario Rupert, funda una «ruta agresiva y abrupta». A medida que avanzan en su travesía, se convencen de que aquella tierra salvaje, de ademanes antropomórficos, amenazante y devoradora, estaba surcada por huellas de animales, cuyas «pezuñas asolaron la paja y sembraron una ancha cicatriz terrosa que cruzaba la llanura» (p. 9). La narración oteriana discurre, entonces, inmersa en una estética de la aridez —comparable al tórrido relato de «Canícula», de Carlos Eduardo Frías¹³⁹—, que ya el autor había inaugurado en el poema «Sed», prosificado luego en las páginas de la novela *Fiebre*¹⁴⁰. Pero, además, esta espacialidad regionalista reaparece con nuevas formas en *Casas muertas*, a las que ya nos hemos referido anteriormente en este capítulo.

La ruta de aquellos navegantes del llano se dirigía hacia ese «oriente» donde estaba el porvenir. El novelista opta por concretizar los espacios del itinerario: Ortiz, Santa María de Ipire, Pariaguán, Valle La Pascua.

Pronto se percataron Carmen Rosa, su madre y el fiel Olegario, de que «habían entrado a una llanura sobre la cual campeaba un sólo tipo de árbol» (p. 13), que se repetía en tamaño, retorcimiento de sus gajos y tonalidades de verde. Así aparece descrita en el libro esa poética de lo desconocido, que formaba parte de los misterios telúricos del nuevo paisaje:

Eran árboles de mediana altura, más bien bajos que altos, más bien arbustos que árboles, cuyos troncos se ramificaban en múltiples brazos tortuosos, como raíces gigantescas que hubiesen crecido hacia arriba. De intensas hojas verdes cuando las tenían, grotescos pulpos de madera cuando estaban desnudos. Sin flores para ataviarse, sin frutos para la sed de nadie, tan torcidos que nunca servirían para apuntalar un techo, tampoco darían fuego sus nudosos leños escuálidos (p. 13).

¹³⁹ Carlos Eduardo FRÍAS, «Canícula», en *Canícula*, *op. cit.*, pp. 13-17.

¹⁴⁰ La composición «Sed», fechada en Coro en 1929, donde el autor identifica la necesidad fisiológica de los montoneros con el ansia de justicia, fue recogida en la antología *Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios)*, *op. cit.*, pp. 95-96. Compárese dicho poema con el citado fragmento de *Fiebre*, p. 133.

Algunos tramos de aquel viaje a través de la sabana venezolana fueron concebidos cinematográficamente por Miguel Otero Silva. El novelista, aprovechando la magia y los prodigios del séptimo arte, ahorró palabras, y la imagen quedó «estampada en la retina del ojo del lector». Los sobresaltos visuales de «aquella ruta agresiva»: la «rueda maltrecha» dando vueltas en el aire y aquel camión que saltaba como un «caballo resabioso», alcanzan «vigencia fílmica relampagueante y a pesar de todo duraderas»¹⁴¹.

Si *Casas muertas* ha sido definida por la crítica como novela netamente poética¹⁴², en *Oficina n° 1* ese «poeta se esconde» detrás de un nuevo lenguaje narrativo¹⁴³. Esa otra mirada sobre lo real ha infundido apreciaciones descabelladas como la que tilda a *Oficina n° 1* de «seca, naturalista, realista casi rayana en el realismo socialista»¹⁴⁴. No obstante, en este libro de Otero Silva hay «otro trasmundo poético», que Miguel Ángel Asturias define de la siguiente manera: «el que nace de la conjugación de elementos que en sí arrastran una poesía de epopeya»¹⁴⁵. Ya decía Earle Herrera que cuando Otero Silva se desplaza a la ciudad de El Tigre con el objetivo de recabar datos para *Oficina n° 1*: «metió sus ojos de poeta y de periodista hasta las entrañas de la tierra»¹⁴⁶. Las gestas de los distintos personajes, que acometen una hazaña crucial para sus existencias, son las coordenadas que conforman esa nueva visión estética.

De todas maneras, pese al novedoso proyecto narrativo que Miguel Otero Silva ensaya en *Oficina n° 1* y que podría conducirnos a catalogarla de «novela de la realidad», el texto, como se ha dicho, está aderezado de pinceladas poéticas del cosmos errígeno, si bien éstas se alejan del telurismo regionalista que articula

¹⁴¹ Miguel Ángel ASTURIAS, *loc. cit.*, p. 2.

¹⁴² Véanse los juicios y comentarios críticos que aparecen al final de la edición de *Casas muertas* que consultamos, pp. 147-163.

¹⁴³ Miguel Ángel ASTURIAS, *loc. cit.*, p. 2.

¹⁴⁴ Argenis RODRÍGUEZ, «La primera oficina», en *El Nacional*, Caracas, 29 de mayo de 1986, p. A-6.

¹⁴⁵ Miguel Ángel ASTURIAS, *loc. cit.*, p. 2.

¹⁴⁶ Earle HERRERA, «Nosotros, gente de Oficina n° 1», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 5 de septiembre de 1985. [La cursiva es nuestra].

Casas muertas: «no hay estilización criollista, ni siquiera en las formas avanzadas de espiritualidad de la naturaleza»¹⁴⁷.

Para la protagonista de *Oficina n° 1* ese viaje al oriente venezolano significó un debatirse entre la esperanza y la necesidad. Inmersa ya en la sabana petrolera, Carmen Rosa se percató de que aquella vida era «miserable y oscura», pero preferible a «la mansa espera de la muerte entre los caserones derrumbados de un pueblo palúdico» (p. 45). Por ello afronta con valentía la fundación de un nuevo lugar para la utopía de la vida.

Para la comprensión de *Oficina n° 1* se hace imperioso un análisis del espacio recién fundado, pues, como ya apunta Pedro Díaz Seijas:

El nuevo pueblo, la rudimentaria comunidad que se transforma constantemente, es en la novela de Otero Silva, lo que el personaje central representa en la novelística clásica¹⁴⁸.

La estancia en el nuevo enclave nos va a permitir un acercamiento a ese estado de transgresión continua que impuso el petróleo, y que, paralelamente, con la floración y persistencia de determinadas formas de clasificación de lo real, permitieron un equilibrio en el microcosmos naciente¹⁴⁹.

El nuevo espacio comenzó a erigirse sobre una sabana tan desolada y yerma como la que engendró al Ortiz de *Casas muertas*. A lo largo de toda la novela observamos un desarrollo de la formación de esa pequeña célula —habitacional y humana— surgida al calor del «luto negro de la tierra», que daría lugar a un campo petrolero y, más tarde, a una de esas poblaciones cuyo ser se transforma con el tiempo y cuya prosperidad —como en Macondo— desaparece con el hálito que la hizo surgir¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 139.

¹⁴⁸ Pedro DÍAZ SEIJAS, op. cit., p. 54.

¹⁴⁹ Véase Néstor GARCÍA CANCLINI, «Figuraciones sobre culturas y políticas», entrevista realizada por Raymundo Mier, Mabel Piccini y Margarita Zires, en *Culturas híbridas*, de Néstor GARCÍA CANCLINI, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. XXII.

¹⁵⁰ Para mayor información sobre la historia de la ciudad petrolera de El Tigre puede consultarse del cronista de la ciudad, Calazán GUZMÁN, *El Tigre, ciudad cincuentenaria*, El Tigrito, Impresos Guanipa, 1983. El Ateneo de El Tigre tuvo la amabilidad de cedernos este libro para su consulta.

Alejo Carpentier da testimonio de esa fase primitiva del campo petrolero que originaría la ciudad de El Tigre, y que Otero Silva eligió como motivo de su novela: «Yo pasé por El Tigre recién nacido. Los primeros días aquello fue un *boom-town*. Corría el dinero por las calles y no había una casa de piedra, eran todas de cartón y de hojalata»¹⁵¹. Fascinado por un viaje anterior a la Orinoquia, como un Raleigh del siglo XX¹⁵², Carpentier decide reescribir aquella ruta de emporios y maravillas, pasando entonces por El Tigre. Pero lo que convendría recordar es que el novelista cubano ficcionalizó en *Los pasos perdidos*, con el nombre de Valle de las Llamas, la citada población petrolera ocho años antes de que lo hiciera Miguel Otero Silva en *Oficina n° 1*¹⁵³.

Cuando los tres viajeros soñadores arriban a Pozo Oficina, el asentamiento petrolero se reducía a «ocho ranchos de palma de moriche plantados sobre la sabana» (p. 19), estructura muy similar, por otra parte, a la de otros mundos primitivos de la geografía imaginaria latinoamericana. En esta primera etapa de su historia el agitado enclave estaba constituido por la posada de las hermanas Maita, el rancho del comisario Arismendi, la cantina y gallera del tuerto Ulises Montero, un campamento de moriche —un corredor largo techado con hojas de palma—, donde los sesenta trabajadores del sismógrafo colgaban los

¹⁵¹ Alejo CARPENTIER, *Afirmación literaria americanista*, entrevista realizada por Gustavo Luis CARRERA, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, p. 28.

¹⁵² Puede compararse el viaje de *Los pasos perdidos* en busca de lo primigenio —múltiple, vigoroso— con la odisea en pos de «la grande y dorada ciudad» tras la que el elegante cortesano inglés Walter Raleigh se empecinó desafortunadamente. (Véase Sir Walter RALEIGH, *El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana*, prólogo, traducción y notas de Antonio Requena, Caracas, Eds. Juvenal Herrera, 1986).

¹⁵³ Alejo CARPENTIER, «Un camino de medio siglo», en su libro *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987, p. 98. En su tránsito por las excelencias maravillosas de la Gran Sabana, el viajero de *Los pasos perdidos* relata el cruce por el poblado petrolero de El Tigre: «a la vuelta de un peñasco, salimos a la encendida vastedad del Valle de las Llamas.

»Ya me habían hablado algunos, durante el viaje, de la *población nacida allá abajo, en unas pocas semanas, al brotar el petróleo sobre una tierra encenegada*. Pero esa referencia no me había sugerido la posibilidad del espectáculo prodigioso que ahora se ampliaba a cada vuelta del camino». (Véase Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 102). [La cursiva es nuestra].

chinchorros, y cuatro chozas más construidas por obreros margariteños. La siguiente casa fue propiedad de las recién llegadas madre e hija Villena. No resulta inusitado que en la originaria disposición de campo Oficina se levante una gallera, si consideramos que las peleas de gallos son uno de los ritos que signan la cultura popular latinoamericana. Por otro lado, reina el desorden en Campo Oficina nº 1; la gente llega para hacerse rica y construye «sus casas donde les da la gana, y a veces con la cara pegada a otra casa, puerta con puerta, como si desafiaran al vecino» (p. 80); «casitas fabricadas a la diablo» las bautiza Ramón Díaz Sánchez¹⁵⁴. Poco a poco aquel núcleo inicial se fue convirtiendo en «desordenadas hileras de casas» con visos de «laberinto pintoresco», que cambió la palma de moriche por paredes de bahareque y techo de zinc:

A veces desembocan seis en una misma explanada, a veces una concluía porque se había cruzado inesperadamente con otra que descendía en diagonal; aquí se torcían como serpientes o se quebraban en zig-zag; más allá se estrechaban en callejones absurdamente angostos que remataban en una pared (p. 110).

Uno de los fundadores de El Tigre, Jesús Subero —Luciano Millán en la ficción—, evoca con cierta nostalgia el espectáculo fundacional del año 1932:

había como treinta casas de barro, desperdigadas por la sabana y una oficina de telégrafos que era la que atendía a los transeúntes. Y aquí, esto era pura sabana y chaparro, fuera de las cinco casitas portátiles de los americanos y una barraca donde vivían los obreros¹⁵⁵.

Miguel Otero Silva anota que Carmen Rosa y otros buscadores de utopías que llegan por primera vez a Campo Oficina son:

¹⁵⁴ Véase en la novela *Mene el ágil, tornasolado y bullente* retrato que hace Ramón DÍAZ SÁNCHEZ del pueblo petrolero, que él define, secamente, con la expresión de «un cencerro», *op. cit.*, pp. 100-101.

¹⁵⁵ Jesús SUBERO, entrevista *cit.*

auténticos fundadores de ciudades, como lo fueron Diego de Losada y Juan de Urpín, pero estos pobladores del siglo XX no tienen, ni pueden tener, la configuración ni la psicología de los encomenderos del siglo XVI¹⁵⁶.

García Márquez, por su parte, establece diferencias entre el emigrante y el conquistador, y determina que el primero «busca la Utopía en el espacio, huyendo, en general de realidades que lo impulsan a abandonar el lugar nativo sin poder llevar pertenencias». En cambio, el segundo porta consigo «la bandera» de su país originario como símbolo de poder que se impone sobre la realidad a la que arriba¹⁵⁷.

Díaz Seijas, al referirse al papel que cumple el personaje de Carmen Rosa en esta «novela de la realidad», argumenta que:

da la impresión de ser un pretexto para el enfoque social, político, económico, psicológico, que a grandes rasgos realiza el novelista de una Venezuela que se transforma con la aparición de un nuevo tipo de economía¹⁵⁸.

De la lectura de *Oficina n° 1* parece inferirse que Carmen Rosa Villena, protagonista de la primera parte de la saga narrativa (*Casas muertas*), no fuera el personaje principal de la novela, cediendo el liderazgo al petróleo «bajo cuyo influjo se crea todo lo demás»¹⁵⁹.

El paisaje humano que se fue conformando en torno al campo petrolero parece contradecir aquel principio aristotélico de que la ciudad es una asociación de seres iguales. Antes de «aparecer el petróleo» arriban al lugar un tropel de personajes que lo convirtieron en un espacio variopinto: campesinos, indios, chinos, culíes¹⁶⁰; experimentados perforadores y mecánicos americanos que

¹⁵⁶ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁷ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, entrevista *cit.* realizada por Nahuel Macial, p. 143.

¹⁵⁸ Pedro DÍAZ SEIJAS, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁹ Guillermo de TORRE, «Destinos humanos y petróleo en una novela de Miguel Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 11 de mayo de 1961, p. 4.

¹⁶⁰ Rodolfo Quintero destaca que la anatomía de los asentamientos petroleros se constituyó por campesinos pobres de la región, peones de las haciendas colindantes e indios guajiros, principalmente. De igual modo, el antropólogo explica que estos «actores» —así los titula— interpretaron un difícil papel en los nuevos puntos de confluencia, si consideramos las

provenían del Zulia; un suizo bizco de extraña procedencia, quien acepta gustoso el apelativo de «el doctor suizo». El recién investido galeno comienza a «recetar a diestra y siniestra» arsénico y bismuto «a cuanto paciente se le pusiera delante», partiendo del principio de que en aquel campo petrolero todo el mundo tenía sífilis: «Adquirida o hereditaria, pero todos la tienen» (p. 48). Y también Secundino Silva toma puerto en Pozo Oficina, quien, sin más formalidades facultativas que dos cajas de medicinas, monta «una farmacia de moriche» (p. 48). Este nuevo vecino puede catalogarse como personaje afín al Señor Cartaya de *Casas muertas*: conocía todos los libros de Vargas Vila, había publicado versos en *El Luchador*¹⁶¹ y cuando se emborrachaba profería con gran desatino la consigna de «¡Abajo el imperialismo de mierda!» (p. 49).

Unos llegan al nuevo espacio arrastrados por la necesidad de probar fortuna; para otros, esa imagen quimérica del petróleo constituía la instauración de lo nuevo: «estridencia de máquinas, comida de potes, dinero, aguardiente, otra cosa» (*Casas muertas*, p. 134). Pero, en definitiva, aquellos aventureros inquietos no eran más que «pequeños grupos de adelantados que aspiraban a estar presentes y bien situados cuando reventase el primer pozo y comenzara a correr el dinero» (p. 47)¹⁶².

A medida que Campo Oficina se fue transformando en un condado populoso y caótico, la compañía petrolera decide nombrar comisario a un tal Nemesio Arismendi, perteneciente a la genealogía literaria del coronel Cubillos del pueblo de Ortiz. A raíz de la investidura, a Nemesio comenzaron a llamarlo

heterogéneas culturas en contacto que «se oponen y al mismo tiempo tienden a interpretarse». (Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, *op. cit.*, p. 80).

¹⁶¹ El periódico *El Luchador*, cuya trayectoria se prolonga desde 1905 hasta finales de los sesenta, fue fundado en Ciudad Bolívar por Agustín Suegart. (Véase Humberto CUENCA, *op. cit.*, p. 98).

¹⁶² El torrente humano que arriba al escenario petrolero de *Oficina n° 1* puede compararse a la algarada que desembarca en la región brasileña del cacao durante la década del veinte, y que Jorge Amado relata en su delicioso libro *Gabriela, clavo y canela* (1958). Veamos un fragmento: «En aquella época [...] a la ciudad de cantada fama llegaban diariamente, por los caminos del mar, del río y de la tierra, en los barcos, en las barcasas y lanchas, en las canoas, a lomo de burro, a pie abriendo camino [...]. Obreros, comerciantes, jóvenes en busca de porvenir, bandidos, aventureros, un mujerío colorido, y hasta una pareja de griegos surgida sólo Dios sabe dónde». (Véase Jorge AMADO, *Gabriela, clavo y canela*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985, p. 41).

«coronel». De vez en cuando lanzaba unos «cuantos tiros al aire para que todo el mundo supiera que estaba armado» (p. 22). Al inicio de su mandato, y al no disponer aún de calabozo, castiga a los supuestos culpables amarrándolos a un árbol «como una vaca».

Dentro del campo petrolero se habían establecido dos divisiones: las viviendas de los trabajadores y las «movibles casas prefabricadas» de los americanos, que más tarde se convertirían en «sólidas quintas». Sólo el médico y Guillermito Rada, el listero, tenían acceso a la zona restringida de la compañía.

La desaparición del «Señor Presidente» Gómez desata en Venezuela un enérgico movimiento de masas apoyado sobre todo por sectores obreros y de la pequeña-burguesía, cuyo objetivo se encaminaba a: «establecer un régimen democrático auténtico y, consecuentemente, echar del poder a todas las fuerzas que hasta entonces lo habían usufructuado»¹⁶³. Así pues, la muerte del dictador cambia el curso de las fundaciones espaciales de la literatura del petróleo. En algunos textos aparece el personaje colectivo, bien como trabajadores del petróleo, bien como pueblo en general, aglutinado por ideales comunes que no son necesariamente exclusivos del medio petrolero¹⁶⁴. Este último es el que interviene en el levantamiento popular generado tras la caída de Gómez y que gravita, por ejemplo, en la novela *Casandra*, de Ramón Díaz Sánchez¹⁶⁵, y en los textos oterianos sobre el petróleo, «Del Zulia ha venido un niño» y *Oficina n° 1*. En el primero, la legión anónima y lejana —un obrero, una vieja campesina, hombres y mujeres de los pueblos o el reiterativo «los estudiantes, las izquierdas»—, que responde solidariamente a la huelga petrolera, se erige en personaje colectivo. También se produce en el campo petrolero de *Oficina n° 1* una conmoción política hasta entonces inusitada. De este modo se comporta la multitud —obreros portuarios, estudiantes, expresidarios barbudos, un cura— que arriba en camiones a Campo Oficina. Esta masa enfielbrece grita «¡Viva la democracia!» y

¹⁶³ Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política contemporánea*, op. cit., tomo II, p. 253.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁶⁵ Véase Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Casandra*, op. cit., Cuarta parte, titulada «El bravo pueblo», pp. 321-410.

«¡Abajo los espías!», a la vez que uno de los estudiantes arenga al auditorio que escucha atento su discurso:

—Ha muerto el tirano que oprimía cruelmente a nuestra patria y el pueblo se ha lanzado a las calles y a los campos de Venezuela, resuelto a reconquistar para siempre la libertad y sus derechos...

[...]

—Ha llegado la hora de la justicia. Las casas de los gomecistas han sido saqueadas por las masas enfurecidas. Los presos han sido libertados por las manos del pueblo...(p. 62).

Gustavo Luis Carrera no duda en calificar estos acontecimientos de «pasaje de los mejor logrados de la obra»¹⁶⁶.

Otero Silva incorpora, asimismo, a *Oficina n° 1* la huida de jefes civiles y demás autoridades gomecistas tras la muerte del tirano que protegía sus intereses. Un caso paradigmático es el coronel Numa Pompilio Pereira, que pone «pies en polvorosa» y, luego, se convierte en «empresario y operador de un cine ambulante». Pues, una imperiosa necesidad de subsistencia, «lo obligó a adoptar esta manera más honorable de ganarse la vida» (p. 93).

Uno de los hombres que llegan al campo petrolero sacudidos por la muerte del déspota pregunta por el comisario para sancionarlo. A lo que Mr. Taylor, jefe de la compañía, responde en «un tono mesurado y cortés» que enmascara sus responsabilidades en la dictadura gomecista que prometía desaparecer:

El comisario ha huido. El comisario era el único político que había en este lugar, en este sitio de trabajo [...]. Los demás somos un grupo de técnicos, geólogos y obreros, venezolanos y extranjeros, que estamos realizando una labor industrial, totalmente apartada de la política. Sin embargo, si es como ustedes proclaman, que el país va a conquistar la legalidad y la democracia con motivo de la muerte del general Gómez, la Compañía se complacerá mucho en presenciar esa transformación... (p. 63).

¹⁶⁶ Gustavo Luis Carrera, *op. cit.*, p. 25.

El fallecimiento del patriarca gomecista transforma también la modalidad de resistencia de los obreros, quienes deciden fundar un sindicato, porque, como puntualiza el jefe civil Gualberto Cova al jefe de la compañía, Mr. Thompson: «Estamos en la democracia y no en la dictadura» (p. 197), refiriéndose al período democrático que había inaugurado Medina Angarita.

El otro acontecimiento que altera la vida del campo petrolero Oficina n° 1 es la anhelada aparición de chorro de petróleo: la «colosal serpiente negra». Aquel 16 de julio se «esculpiría en letras de oro» en «los corazones de los accionistas de la Compañía» (p. 66). La región adquirió pronto un nuevo aspecto¹⁶⁷. En la sabana comenzaron a abrirse otros pozos. A unos se les «adivinaba», «más allá de los morichales del río» (p. 139); de otros, se veían las cabrias. Incluso Efraín Subero bautiza en su novela con el rótulo de «el mundo de las cabrias» a los dislocados campos de petróleo¹⁶⁸. El paisaje de Campo Oficina se había metamorfoseado en una «planicie interrumpida por siluetas de cabrias, balancines y mechurrios» (p. 219), es decir, en una:

inmensa sabana moteada de chaparros, signada por las torres de las cabrias, embanderada con las llamas de los mechurrios, en cuyas veredas nacían casas en desorden alrededor de los taladros (p. 222)¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Sobre las consecuencias que la irrupción petrolera ha impuesto en la comunidad venezolana puede verse Roberto BRICEÑO-LEÓN, *Los efectos perversos del petróleo*, Caracas, Fondo Editorial Acta Científica Venezolana/Consortio de Ediciones Capriles, 1990.

¹⁶⁸ Efraín SUBERO, *Campo Sur*, Caracas, Eds. Ancla, 1960, p. 17.

¹⁶⁹ El protagonista de la novela *Los pasos perdidos* (1953) —producto, como ya se ha visto, de la experiencia venezolana de Alejo Carpentier— encuentra a lo largo de su viaje una «llanura pelada» donde mechurrios resplandecientes chasqueaban al aire e incansables cabrias picotean la tierra. El escritor cubano describe este último artificio petrolero con una sucesión de imágenes obsesivas: «el perfil de una gran ave negra, con el pico que hincaba isócronamente la tierra, en movimiento de pájaro horadando un tronco. Había algo impasible, obstinado, maléfico, en esas siluetas que se mecían sin quemarse, como salamandras nacidas del flujo y reflujo de las fogaradas que el viento encrespaba, en marejadas, hasta el horizonte. Daban ganas de darles nombres que fuesen buenos para demonios y me divertía en llamarlas Flacocuervo, Buitrehierro o Maltridente». (Véase Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, *op. cit.*, pp. 102-103).

Conforme el pueblo crecía atropelladamente se levantan «nuevas torres de acero» y se construye un nuevo oleoducto —«insaciable culebra de hierro» lo llama Earle Herrera¹⁷⁰—. Por otro lado,

las calles seguían siendo un laberinto intrincado de imposible solución, pero nuevas calles mejor trazadas nacían en las cuatro ramazones del pueblo y se desparramaban derrumbando los chaparrales (p. 158).

El nuevo sistema económico había introducido en Venezuela grandes avances en un plazo muy corto de tiempo. Héctor Malavé Mata argumenta al respecto: «El país no había dejado de ser colonial y ya comenzaba a ser moderno»¹⁷¹. Así, el petróleo había traído al campo petrolero de *Oficina n° 1* el progreso, en el que tanta confianza había depositado la ideología positivista que sostenía al régimen de Gómez¹⁷²: «¡El progreso, en fin, la tan mentada civilización!»¹⁷³. Con este nuevo orden habían llegado a Campo Oficina la luz eléctrica y el cinematógrafo. A la vez, se anotan avances en la bodega de las Villena, en la botica de Secundino Silva y en la cantina del tuerto Montero; la «quincalla ambulante» del turco Avelino se convierte en «La Tacita de Oro», esplendorosa y prometedora; el cabaret de la Cubana se había transformado —«sin la menor modestia»— en el Montmartre, donde Felito tocaba la guitarra y cantaba «Si te quieres por el pico divertir, cómprate un cucuruchito de maní» (p. 87), y se oía el martilleo musical de «¡Compae, póngase duro que ahora es que

¹⁷⁰ Earle HERRERA, *loc. cit.*

¹⁷¹ Héctor MALAVÉ MATA, *Formación histórica del antidesarrollo en Venezuela*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, p. 207.

¹⁷² En diciembre de 1866 el doctor Rafael Villavicencio pronuncia una alocución académica que inaugura el nacimiento oficial de la filosofía positivista en Venezuela. Este ideario, cuya pervivencia se registra hasta bien entrada la tercera década del siglo XX, perseguía, entre otras cosas, el progreso de la vida material. Así, esta exaltación comteana llegó a constituirse en la «meta de las colectividades». Por supuesto, estos objetivos de progreso no podían ser alcanzados sin la cacareada paz necesaria que el régimen impuso con la represión y el terror. (Véase Elías PINO ITURRIETA, «Ideas sobre el pueblo inepto: la justificación del gomecismo», en *Juan Vicente Gómez y su época*, *op. cit.*, p. 160). Puede consultarse también Elías PINO ITURRIETA, *Positivismo y gomecismo*, *op. cit.*, pp. 35-37.

¹⁷³ Jorge AMADO, *op. cit.*, p. 15.

vamos a gozál!» (p. 111). También habían surgido algunos locales nuevos, como el Salón México, que disponía de un infatigable tocadiscos eléctrico que «tragaba monedas y chillaba danzones» (p. 141).

Además el paisaje humano de Campo Oficina se transforma con la aparición del petróleo. Arriban al lugar chinos y culíes que «nadie sabe quién los trae ni de dónde vienen» (p. 69); un cura expresamente destinado a redimir de tentaciones y culpas a todos los que allí «vivimos y morimos» —decía doña Carmelita— y, en definitiva, a «proteger esas almas descarriadas [...] y a salvarlas del fuego eterno» (p. 73); una prostituta famosa que se proyectaba a través del eslogan «Susana tiene un secreto» (p. 76). Era tal la afluencia de «nubes de gente rara», que una de las hermanas Maita confiesa: «Yo creo que en alguna parte han vaciado las prisiones para mandarnos lo que tenían dentro» (p. 80). Pero, en suma, era gente arrastrada por el sueño del nuevo Dorado y cegada por aquel delirio de que «el petróleo corre por las calles, uno lo recoge con totumita, llena su depósito particular y se hace rico» (p. 80). Nemesio Arismendi es designado entonces jefe civil de la población.

A propósito de los cambios que experimenta el campo petrolero, la compañía se jactaba de repetir: «cuando nosotros clavamos el primer taladro esto era una sabana sin más habitantes que las matas de chaparros y las lagartijas. Ahora es casi una ciudad» (p. 110). Por ello, la colonia norteamericana que vivía en Campo Oficina estaba convencida de que «una compañía petrolera sirve para fundar ciudades» (p. 111). A lo que Jean Franco responde:

aunque la riqueza de los campos petroleros no ha logrado proporcionar aún un nivel de vida y cultura para la mayoría de los venezolanos, Otero Silva ve en ella los fundamentos necesarios para un estado moderno¹⁷⁴.

Con todo, pensamos que el propósito del autor de *Oficina n° 1*, fundamentado en los datos recogidos *in situ*, reside en retratar la evolución del campo petrolero que daría origen a la población de El Tigre.

¹⁷⁴ Jean FRANCO, *La cultura moderna en América Latina*, op. cit., p. 268.

Conforme se iba organizando la comunidad social en las regiones venezolanas, pronto surgió una nueva forma de vida, o de «mala vida» según el decir de Rodolfo Quintero¹⁷⁵, acarreada por la presencia del «oleoso líquido negro»: ladrones, tahúres, prostitutas, muchas de las cuales adoptaban apodos relacionados con la actividad petrolera, entre ellos La tubería, La cabria, La remolcadora o Las cuatro válvulas; y otros arquetipos locales como mantenidos, atracadores, «guapos de botiquín»¹⁷⁶. La causa de esta violencia radica precisamente en el origen del mundo petrolero. Gustavo Luis Carrera aclara que el delito y el vicio son derivaciones producidas por el desajuste vital que rige estas concentraciones humanas, porque, en definitiva, lo trágico del orden petrolero es la inmanencia de su misma realidad¹⁷⁷. Incluso, algunos personajes de la novela *Mene* están convencidos de que el petróleo «envenena a la gente», «debe tener algo misterioso que vuelve a los hombres recelosos»; e «irrita el cerebro»¹⁷⁸.

A pesar de todos los avances que se registran en el campo petrolero de *Oficina n° 1*, el nuevo microcosmos responde a la siguiente estampa: «Cada esquina es un bar, o un garito, o un burdel» (p. 110); a la vez que el paisaje humano se transforma: «delincuentes que campeaban por sus calles en cuanto se tupían de oscuridad» (p. 99), como Drácula o El Agachao; chulos y las dos primeras prostitutas, que, por homonimia, se diferenciaban ateniéndose a su estatura con los nombres de María Pollito y María Gallina; y otras como Susana, Barco Sereno, Rosa Candela o la filmica Greta Garbo, que arriban al campamento en busca de fortuna. El mito femenino de la prostituta encarna una de las sugerencias omnipresentes en la literatura petrolera. La Sietecueros, que mueve su contorsionado cuerpo en las páginas de *Mene*; las difusas mujeres de la vida de *Campo Sur*; las «doctas en las artes del amor» de las «memorias» novelescas de Milagros Mata Gil (1951); las pioneras voluptuosas que articulan los relatos de Benito Irady (1951) y, por supuesto, las que se deslizan por la ficción oteriana,

¹⁷⁵ Rodolfo QUINTERO, «Estudio del campo petrolero en Venezuela», en *Casa de las Américas*, 54 (1969), pp. 34-35. Véase también del mismo autor *Antropología del petróleo*, *op. cit.*, pp. 80-100.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷⁷ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷⁸ Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Mene*, *op. cit.*, pp. 89 y 91, respectivamente.

constituyen un fetiche más de seducción dentro de esa imagen quimérica del petróleo. Estos objetos de deseo representan en aquella tierra, en principio utopía, luego conformada por el «estiércol del diablo»: «uno de los reductos donde se refugian las fantasías eróticas» que la humillante y violenta vida cotidiana — también la dualidad moral convencional— impedía realizar¹⁷⁹. Estas prostitutas del «oro negro» están insertas dentro de un ambiente de marginalidad, pero que carece de la sordidez que, por ejemplo, determina el territorio degradante de Blanquita, novia de Victorino Pérez, de *Cuando quiero llorar no lloro*¹⁸⁰.

El personaje de Greta Garbo responde, dentro de la tipología de la prostitución, al símbolo de la prostituta redimible, que —como en las letras de innumerables tangos y boleros— será salvada por «un hombre bueno». Greta, ceñida por un vestido de terciopelo rojo, cautivó a Charles Reynolds, «hombre de rigurosos preceptos morales, educado a la claridad de la más indoblegable doctrina» (p. 90), quien renuncia a su cargo en la compañía y regresa a Nueva Orleans «para reivindicarla», puntualiza Otero Silva¹⁸¹. Gracias a la redención, aquella mujer pública —ahora privada ensoñación— se transforma en la mujer «de» Mr. Reynolds y cambia de *status* social, porque, en definitiva: «es elevada de categoría al ser elegida por un solo hombre»¹⁸²:

En Nueva Orleans sería Mrs. Charles Reynolds. Tendría una casa con chimenea, un jardín moteado de crisantemos y un enorme perro negro llamado Blacky. Charles Reynolds la llevaría de brazo por las calles a curiosear vitrinas y la presentaría a sus amigos sin avergonzarse de ella. Por las tardes tomarían té servido en mesitas de mimbre y nadie la volvería a llamar la Greta Garbo (p. 200). [La cursiva es del autor].

¹⁷⁹ Cristina PERI-ROSSI «Working-girls: a veinte dólares la fantasía», en su libro *Fantasías eróticas*, Madrid, Eds. Temas de Hoy, 1991, p. 152.

¹⁸⁰ En su estudio sobre lo erótico en el imaginario colectivo, Georges Bataille distingue la prostitución religiosa, anterior —o exterior— al cristianismo, que puede definirse como una consagración del interdicto, una transgresión de las formas sexuales institucionalizadas; y la baja prostituta, vinculada al *lumpen-proletariat* marxista, cuya miserable vida acelera cierto desmoronamiento moral, e incluso, sin ningún tipo de reparo, «puede tener conciencia de vivir como los cerdos. (Véase George BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1985, p. 189).

¹⁸¹ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 48.

¹⁸² Cristina PERI-ROSSI, *op. cit.*, p. 157.

El desorden y la delincuencia alcanzaron tales dimensiones en Campo Oficina, que «el jefe civil corría de ceca en meca con sus cuatro policías y escribía cartas apremiantes al Presidente del Estado en solicitud de refuerzos que nunca llegaban» (p. 100). Con el fin de controlar los conatos de violencia que se sucedían permanentemente, enviaron desde Caracas la autorización para constituir un «cuerpo policial de veinte y cinco agentes y un comisario» (p. 119). Al extinguirse los incendios nocturnos y disminuir los robos, el pueblo disfrutó de una aparente tranquilidad. Pues no desaparecieron las jugadas clandestinas «porque también a los policías les era placentero arriesgar sus dos bolívares de vez en cuando en el trotecito de un par de dados» (p. 119). En síntesis, Orlando Araujo señala que los «ambientes de prostitución, de juego y de alcohol de *Oficina n° 1* están logrados con maestría de humorista, con ironía compasiva y la naturalidad trágica de los buenos escritores»¹⁸³.

Aparte de la prostitución y la violencia, otro de los problemas que surge en los campos petroleros venezolanos, y que va a hacerse notar también en El Tigre, es la discriminación racial. Entre los hombres de «tronco quemado», como llamara Guillén a los negros¹⁸⁴, comenzaron a destacarse los *maifrenes*:

Maifrends es el remoquete de los trabajadores traídos desde las Indias Occidentales por las compañías petroleras. Recién llegados viven alejados de los criollos para cumplir instrucciones de los jefes extranjeros que, aunque los desprecian por su piel oscura los prefieren en el trabajo por juzgarlos más dóciles que los venezolanos¹⁸⁵.

¹⁸³ Orlado ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 140.

¹⁸⁴ Nicolás GUILLÉN, «Madrigal», en su libro *Antología mayor*, La Habana, Editorial Huracán, 1969, p. 40.

¹⁸⁵ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, op. cit., p. 86. Estos negros procedentes de las Antillas llevaron el protestantismo a los campos petroleros de la región venezolana del Zulia; fueron así «portadores de una “buena nueva”, una nueva religión para los asombrados pobladores». Además, dadas las condiciones de trabajo servil, estos negros anglicanos vieron en los trabajadores criollos un «“blanco” natural para captar adeptos». (Véase Miguel Ángel CAMPOS, op. cit., pp. 85-87).

Los trabajadores criollos, que no entienden las conversaciones en inglés entre los jamaquinos o trinitarios y los jefes blancos, no simpatizan y desconfían de los trabajadores antillanos¹⁸⁶. Por lo que los negros Enguerrand y Phoebe, procedentes de Trinidad, de la novela *Mene*, después de convivir un tiempo con los nativos en un campo petrolero, advierten que el dulce epíteto de *maifrén* encerraba una «posible confusión semántica»: «Siendo el sentido lo que da valor a la palabra, *maifrén* puede, llegado el caso, significar gorila o algo semejante»¹⁸⁷. En esta novela de Díaz Sánchez se aclara, en tono de humor negro, que el mismo Enguerrand fue víctima de la marginación racial al ser destituido de su puesto en la compañía «“por haber osado ocupar el retrete de los blancos”»¹⁸⁸.

Igualmente, en el campamento petrolero de *Oficina n° 1* irrumpen los prejuicios raciales hacia los negros, pero de modo atenuado. Charles Reynolds, quien achacaba «el natural irrespeto de los nativos» a «la descabellada mezcla de razas» (p. 34), se sentía «profundamente humillado» por el hecho de dormir junto a los negros en el campamento de lona y de que llegara «hasta las membranas de su nariz el mensaje acre de las axilas del negro» (p. 35)¹⁸⁹. Por otra parte, la respuesta de los clientes del cabaret de La Cubana, cuando el negro Ruperto Longa —«endiabladamente feo» y con «encías de caballo» desdentado—

¹⁸⁶ Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, op. cit., p. 80.

¹⁸⁷ Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Mene*, op. cit., p. 95.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 100. En numerosos relatos y novelas venezolanas se registra la comparecencia del negro, bien como referencia histórica, bien como reivindicación social o cultural. Y en este sentido habría que subrayar textos como *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri; *Pobre Negro* (1937), de Gallegos; *Cumboto* (1950) y *Borburata* (1960), de Ramón Díaz Sánchez y, sobre todo, la narrativa de Meneses. Sobre este tema —tantas veces rehuido por la crítica racista— puede consultarse José Marcial RAMOS GUÉDEZ, *El negro en la novela venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1980.

¹⁸⁹ Ya Miguel Otero Silva había reflexionado sobre la marginalidad racial en Venezuela en las primeras páginas de *Fiebre*, crítica a la cual retorna en su famoso poema humorístico «Román de Negrit Pedrit y Replíc de Don Bártoli», escrito en colaboración con el periodista Jesús González Cabrera. El mismo novelista aclara que el propósito de ambos al abordar esta composición era reprobador la discriminación que aún pervivía en determinados sectores de la oligarquía venezolana. A la vez Otero Silva y González Cabrera recordaban a los lectores que, «afortunadamente», «en este país no existe raza blanca propiamente dicha sino café con leche en sus diversas gradaciones». (Véase Miguel OTERO SILVA, *El morrocoy en el cielo*, Caracas, Editorial del Ateneo de Caracas, 1982, p. 257).

sale premiado con la posesión de la prostituta Rosa Candela durante un fin de semana, podemos interpretarla como una manifestación discriminatoria más por el color de su piel:

—¡Vamos, Mandinga, llévatela ligero!
 —¡Mono Bembón!
 —¡Morcilla!
 —¡Forro de urna! (p. 162).

Luis Alberto Sánchez anota que en las novelas antiimperialistas, «destinadas a pintar los excesos del capitalismo yanqui» ya sea en las plantaciones bananeras, ya en la extracción de oro o de petróleo, están presentes los prejuicios raciales contra los negros. Sin embargo, el crítico peruano argumenta que tal rechazo étnico no deriva de la esclavitud colonial, sino de la propia idiosincrasia de los americanos sureños asentados en las zonas latinoamericanas de explotación¹⁹⁰. Sin embargo, los instintos racistas en Venezuela datan de la colonia, como así lo demuestran múltiples documentos y estudios¹⁹¹. También es verdad que la afluencia de norteamericanos atraídos por la riqueza petrolera injertó en la sociedad criolla prejuicios venidos del Norte, que, por otra parte, se sumarían al sustrato precedente¹⁹².

Pero los peores trabajos de Campo Oficina eran realizados por los sumisos indios de «ojos tristes», como el indio Gabino. Esos criollos de «estancados ojos tristonos» prestaban sus servicios en las casas, o como camareros en los bares, botiquines o *cabarets*. Al indio Tiburcio de la tribu *cachama*, por ejemplo, «se lo

¹⁹⁰ Luis Alberto SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 488. Sobre la marginación racial en la novela antiimperialista centroamericana pueden verse las referencias dispersas que aparecen en el citado libro de Esther María OSSES.

¹⁹¹ Consúltese por ejemplo el excelente trabajo de Miguel ACOSTA SAIGNES, *Vida de los esclavos negros en Venezuela*, Caracas, Hespérides Ediciones, 1967; y Esteban Emilio MOSONYI, «Racismo y lucha de clases en Venezuela», en su libro *Identidad nacional y culturas populares*, Caracas, Editorial La Enseñanza Viva, 1982, especialmente p. 336.

¹⁹² El desarrollo y difusión de los medios de comunicación de masas a partir de la década del sesenta tuvo una considerable influencia en el racismo inherente a la sociedad venezolana. (Véanse las referencias que siguen: Esteban Emilio MOSONYI, *op. cit.*, p. 336; y también el trabajo de Pastor VEGA, «El indio, el negro y el latinoamericano en el dibujo animado norteamericano», en *Penetración cultural del imperialismo en América Latina*, *op. cit.*, pp. 136-140).

habían traído de regalo al tuerto Montero como si no fuera un ser humano sino un cachorro» (p. 75).

A pesar de los agentes de modernización y progreso que la nueva riqueza había llevado a Campo Oficina —la luz eléctrica, el cinematógrafo, construcción de carreteras, etc.— en el enclave petrolero se establece un debate entre civilización y barbarie. Al lugar llegaron de Caracas los maestros Matías Carvajal y Nelly Carvajal de Carvajal —civilizados y civilizadores—, que identificaban la barbarie en manifestaciones propias de aquel medio primigenio. Matías «se sentía incómodo y pobre diablo al contemplarse a sí mismo en aquella actitud indecisa de hombre perdido en un bejucal» (p. 216). Por su parte Nelly califica irónicamente a aquella región de «repugnante campo petrolero» (p. 137), a la vez que tenía unos deseos incontrolables de volver a «una ciudad con periódicos, con orquestas, con campanas y con tranvías» (p. 215). Asimismo, un hermano de Matías le manda una carta desde Caracas donde expresa su parecer sobre aquel espacio fundacional, y lo tilda de «horrible pocilga petrolera», opuesta a «la vida civilizada». Además, Charles Reynolds aguardaba impaciente la aparición del chorro de petróleo en Campo Oficina —«diluvio de aceite» en el discurso obsesivo de Benito Irady¹⁹³—, pues tenía «inmensas ganas de retornar cuanto antes al mundo civilizado» (p. 34).

Al final de la novela Carmen Rosa da un paseo por aquel poblado con ciertos rasgos de ciudad, para revelarnos —a través de sus exterioridades— el yo de la nueva conformación espacial. Así, el «paisaje de afuera» ha tomado signos diferentes: un edificio de dos pisos donde el turco Avelino había instalado un negocio de coches y electrodomésticos, una farmacia, tres cines, dos hoteles, un banco, un sindicato, un taller de coches —«tal era el número de automóviles que circulaban en el lugar o lo cruzaban provenientes de los cuatro puntos cardinales» (p. 232)—, luces de neón, una bomba de gasolina, automóviles Chevrolet, una gallera nueva... El embrión de antaño, los ocho ranchos de palma de moriche, se habían transformado en una «hilera de muros de colores diversos» (p. 226), que

¹⁹³ Benito IRADY, «Plaza Mayor», *Zona de tolerancia*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1978, p. 24.

conducía a «una plazoleta ruidosa, suerte de mercado al aire libre, gritería circundada de kioskos y tarantines» (p. 277).

En cuanto al elemento humano, «aquellos rostros» que Carmen Rosa veía por primera vez en su paseo estaban signados por la hibridez característica de las ciudades latinoamericanas, siempre en continuo «proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones»¹⁹⁴:

La pelambre de un italiano y los bigotes de un libanés [...] kioskos donde chinos vendían empanadas y costillitas de lechón. [...] hombres y mujeres que hablaban las lenguas más diversas y vestían trajes diferentes, a las negras trinitarias o martiniqueñas con pañuelos rojos sobre los hombros, a los españoles blasfemantes e impulsivos, a dos indios del Cari tras una gallina en fuga, a un grupo de obreros con cascos de aluminio que regresaban del trabajo, a un hindú envuelto en una sábana blanca (p. 227).

Todo ello acercaría al recién nacido microcosmos de Oficina nº 1, y también a otros espacios del imaginario petrolero (Campo Sur, Puerto Escondido, Santa María del Mar), al modelo de ciudad babélica —en lo arquitectónico y en lo humano— que Alejo Carpentier califica de un «amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables», «remedos horribles, a veces, de ocurrencias arquitectónicas¹⁹⁵». Pues, en definitiva, las ciudades y campos petroleros constituyen un «pueblo nuevo», en el sentido de Darcy Ribeiro de un núcleo sociocultural diferente, que proviene de

la unidad esencial de su proceso de formación como etnias nacionales, resultantes de la conjunción de contingentes humanos profundamente diferenciados —tanto en el plano cultural como racial— y de su deculturación¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Alejo CARPENTIER, «Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias y otros ensayos*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁶ Darcy RIBEIRO, *Los pueblos nuevos*, trad. Renzo Pi Hugarte, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, p. 143.

Esta misma idea la expresa Rómulo Gallegos en su relato petrolero *Sobre la misma tierra* cuando anota:

¡Los *pueblos nuevos* a la orilla de la estupenda riqueza! Nacían desmirriados, torcidos, tarados, como engendros de la vieja miseria en la irredimible incuria, mal paridos por la prisa aventurera y el recién nacido enteco y propenso a todas las lacras, abriendo enseguida las fuentes perennes de sus llagas la cantina, el garito, el lupanar... Petróleo era riqueza y el porvenir diría si había valido la pena¹⁹⁷.

Quizás en ese instante, Carmen Rosa comprendió que «para conquistar el “derecho” a la ciudad tuvimos que convivir y citar nuestros pasos, vivencias y vagabundeos»¹⁹⁸, en lugares telúricos, llámense Santa Mónica de los Venados, Comala, Macondo, Santa María del Mar o el Ortiz oteriano. Cuando al final del libro Carmen Rosa hace un recorrido por las calles del nuevo espacio, siente «orgullo de fundadora de una nueva ciudad, jorobada y mal nacida, pero nueva ciudad a fin de cuentas»¹⁹⁹. Esta protociudad podría definirse como «la oscura amalgama sobre la que se posa, quizá unos instantes, una época que avanza atravesada por el cuerno del futuro»²⁰⁰.

En la recién nacida fundación, hereje y quieta, confluyen dos poderes, la compañía y la colectividad trabajadora, sobre los que discurre este «pueblo nuevo».

¹⁹⁷ Rómulo GALLEGOS, *Sobre la misma tierra*, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Eds. Aguilar, 1969, p. 951. [La cursiva es nuestra].

¹⁹⁸ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁹⁹ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁰ Luis LUQUE, «*Oficina n° 1*, novela del petróleo», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 1 de junio de 1961.

2. 2. LA COMPAÑÍA Y EL SINDICATO: LA ABUNDANCIA Y LA CARENCIA

La omnipotencia de las compañías petroleras que operaban en Venezuela no sólo se circunscribía a la jurisdicción de los campamentos, sino que se extendía por toda la región, superponiéndose a veces al Estado y a la propia nación²⁰¹. La soberanía nacional se había visto terriblemente cercenada y los trabajadores y habitantes de las poblaciones petroleras podían ser expulsados por los consorcios americanos como si se tratase de despreciables extranjeros. Juan Bautista Fuenmayor recuerda que en una ocasión un obrero que había sido despedido de la compañía Mene Grande escribió con tiza sobre su maleta: «Expulsado de Mene Grande hacia Venezuela»²⁰². Esta faceta del expolio petrolero tampoco escapó a los escritores venezolanos.

En *Oficina n° 1*, Tony Roberts, consciente de los excesos y las injusticias que estaba generando la explotación americana en Campo Oficina, reflexiona sobre el concepto de “compañía” y argumenta que ni los obreros nativos, ni los técnicos americanos ni el Presidente, constituyen en esencia una compañía petrolera sino sus representantes; y en ese sentido son tan víctimas del poder omnímodo como los trabajadores criollos. Concluye definiéndola así:

Un calvo con palmeras estampadas en la camisa que pasa los inviernos en Miami, en un hotel con playa; una señora gorda y emplumada que tiene apartamento precioso en Nueva York, en la Quinta Avenida; un viejito que ha recorrido el mundo entero en silla de ruedas, empujado por todos sus herederos. Ésos son la Compañía, mi querido amigo Harry Rolfe, y todos los

²⁰¹ La primera Ley de Hidrocarburos, promulgada en 1920, no es del agrado de los consorcios americanos, por lo que Juan Vicente Gómez les propone: como «Ustedes saben de petróleo. Hagan ustedes las leyes. Nosotros somos novatos en eso». (Véanse las confidencias de los gerentes de las empresas a la periodista Clarence Horn, citado por José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 612). Ante tal desinteresado ofrecimiento los abogados de las petroleras redactan una enmienda que, a su vez, será modificada en años sucesivos hasta la muerte de Gómez. En 1930, el Ministro de Fomento Gumersindo Torres declaraba orgulloso: «Lo cierto es que nuestra legislación sobre el petróleo es única hoy en el mundo, por ser la mejor para los intereses de las compañías». (Véase Federico BRITO FIGUEROA, *op. cit.*, tomo II, p. 435).

²⁰² Juan Bautista FUENMAYOR, 1928-1948. *Veinte años de política*, *op. cit.*, p. 16.

meses reciben sus dividendos, se compran un caballo de carrera o un cuadro de un pintor francés, y el resto lo depositan en el Chase National Bank... (p. 112).

Y es que Tony solía hablar «pendejadas» cuando tomaba más cervezas que de costumbre:

—Ya le han sacado a este brazo de sabana millones y millones de dólares. [...] Los accionistas de la Compañía, que nunca han visto esta sabana ni en fotografías, se han comprado yates, palacios, escuadras de automóviles, colecciones de platos de porcelana, gargantillas de brillantes para las coristas[...]. Mientras tanto, los hijos de los obreros que sacaron el petróleo comen tierra junto al rancho. Mientras tanto, mi querido amigo Secundino Silva, el aguardiente, el analfabetismo y la desnutrición son las tres divinas personas de este paraíso (p. 232).

Estas «pequeñas indiscreciones» del perforador de la compañía llevan explícita una crítica antiimperialista de la que no está exenta un vasto sector de la narrativa del petróleo, según se ha reflexionado en este trabajo²⁰³. Sin embargo, ello no quiere decir que este texto petrolero de Otero Silva sea una novela antiimperialista. Pues el objetivo último del autor no es precisamente la catilinaria contra el poder norteamericano, sino el relato de un asentamiento petrolero que se transformará en poblado, y que, a su vez, constituye una representación cifrada de lo que acontecía entonces en la realidad nacional.

El campo petrolero no se guiaba por los mismos patrones político-administrativos de la zona donde estaba ubicado (estado, distrito, municipio, caserío), sino que la compañía extractora tenía atribuciones para nombrar los agentes de mando²⁰⁴. De modo que: «Las autoridades no eran los funcionarios de un Estado libre, sino los lacayos de los superintendentes y gerentes americanos»²⁰⁵. Así, la empresa petrolera que operaba en Campo Oficina ordenó que Nemesio Arismendi fuera designado comisario del campamento. El nuevo

²⁰³ Recuérdese la idea de Luis Alberto SÁNCHEZ sobre las novelas del petróleo y que hemos mencionado anteriormente, *op. cit.*, pp. 481-482.

²⁰⁴ Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, *op. cit.*, p. 80.

²⁰⁵ Juan Bautista FUENMAYOR, 1928-1948. *Veinte años de política*, *op. cit.*, p. 16.

mandatario, «que llegó al lugar con las limitadas aspiraciones de liquidar una caja de cerveza» (p. 19), nunca había ostentado cargos de tal responsabilidad. Sin embargo, «desde el mismo momento en que se supo comisario, se sintió a gusto dentro de su investidura y jerarquía, comprendió que era ésa su real vocación, que no había nacido para otra cosa» (p. 19), como el arquetipo latinoamericano del poder.

Si bien en *Oficina n° 1* las facultades de la compañía no sobrepasan los límites regionales, en contraposición a lo que ocurre en otras ficciones petroleras donde el ámbito es mucho mayor,

[e]l abuso de autoridad es norma de funcionamiento de la Compañía y de cada uno de sus altos empleados, que no hacen más que llevar a la práctica en el campo Oficina n° 1 el espíritu general que anima a todos los nuevos conquistadores²⁰⁶.

Por ello, de tales atributos autoritarios disfrutaban los *musiúes* norteamericanos, como Mr. Thompson, que impidió que el indio Gabino recibiera sepultura en el cementerio enclavado en terrenos de la compañía. Pues, al tratarse de muerte por suicidio, sus principios cristianos así lo dictaminaban.

Tampoco debemos olvidar otras manifestaciones de abuso de autoridad por parte de las compañías, como la discriminación laboral de la famosa lista negra —«martirologio» fue designada en la novela *Mene*²⁰⁷—, que impedía al trabajador toda posibilidad de desempeñarse en la industria petrolera; o los despidos injustificados. Con el objetivo de salvar esta última situación, Taylor, jefe de operaciones de Pozo Oficina, siempre «llevaba billetes y monedas sueltas en el bolsillo del pantalón para enfrentarse a emergencias» (p. 40). Asimismo, Guillermito Rada, el pagador de la petrolera, despacha los anuncios de despido con las siguientes palabras: «*La Compañía ha resuelto prescindir de sus servicios a partir de mañana*» (p. 106) —la cursiva es del autor—.

Los obreros petroleros, aun devengando salarios sustancialmente superiores a los obtenidos en las faenas del campo, tenían que soportar

²⁰⁶ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 74.

²⁰⁷ Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Mene, op. cit.*, p. 47.

condiciones laborales denigrantes impuestas por las compañías. Así, los empleados de Campo Oficina sobrellevaban resignadamente las largas jornadas — en las tareas de perforación, para la compañía «eran iguales la noche y el día» (p. 58)—, la distancia entre su casa y el lugar de operaciones, el riesgo de accidentes, etc., aunque, en este último aspecto, *Oficina n° 1* escapa de las truculencias de otros textos petroleros, donde tal fatalidad quizás provenga de los autores que «miran los campos petroleros desde dentro», dada su experiencia en el medio²⁰⁸. La figura de Clímaco Guevara será víctima de un accidente que Otero Silva parece ir anticipando al lector conforme aumenta la tensión narrativa; e incluso el novelista no duda en acudir a la iconografía escatológica: «Buches de petróleo y de barro gris le habían salpicado la cara y cuello» (p. 207); «El maldito viento silbaba como una bruja loca entre las jarcias de acero» (p. 207); «el viento deshilvanaba los gritos y se los llevaba hacia los chaparrales» (p. 208). Hasta el punto de que este infortunio pareciera que no responde a la inseguridad en las actividades petroleras, sino, como se apunta en el propio texto, «por estar pensando en otra cosa» (p. 208). El accidente de Guevara resulta por tanto artificioso, y dista considerablemente del «riesgo continuo de muerte» de la novela *Campo Sur*, de Efraín Subero²⁰⁹, o las mutilaciones de *Mene*.

Pese a estos hechos de omnipotencia petrolera, la compañía otorga ciertas gracias a las gentes del lugar: asistencia médica; los vecinos llenan las latas de agua en la pila de su propiedad al compás del grito pelado del loco Tadeo²¹⁰; levantó una cruz de madera sobre un bloque de cemento, al pie de la cual el padre Toledo había oficiado misa; ofreció materiales para construir la iglesia. Pero, sobre todo, al poder benefactor de la compañía debía la existencia aquella protociudad: «una compañía sirve para fundar ciudades» (p. 111), dijo el perforador Harry

²⁰⁸ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 91.

²⁰⁹ Efraín SUBERO, *Campo Sur*, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁰ Calazán Guzmán en su historia de la ciudad de El Tigre cuenta que para el año 1942 la venta de agua sirvió de medio de vida para muchos lugareños, quienes la transportaban en latas sobre los hombros, carretillas o en vehículos de motor. Por esa época además se hizo famoso un joven atontado de nombre Tadeo y su «ensalada musical», que decía: «Yo soy Tadeo/ el que pone la mano/ aunque me pique el gusano./ En la macolla e'paja/ yo pongo la mano aunque/ me pique el gusano, yo soy Tadeo». (Véase Calazán GUZMÁN, *op. cit.*, p. 23).

Rolfe. Por supuesto, estas mercedes, que en la mayoría de las ocasiones o habían sido ejecutadas para el propio beneficio y uso de la empresa²¹¹ o no pretendían otra cosa que ganarse la gratitud de los habitantes de la zona, no justifican en modo alguno el despojo a que fue sometida la nación venezolana.

Pero las compañías no actuaban solas en toda esta pléyade de arbitrariedades, sino que disponían de ciertos socios criollos que les facilitaban sus determinaciones. La mayoría de los textos del petróleo centran en este aspecto de la complicidad interna

su principal propósito crítico, subrayando que más lesiona a cualquier sentimiento nacionalista la actitud de los entreguistas —conscientes o no—, intermediarios y lacayos nacionales, que la de los mismos imperialistas. Éstos actúan dentro de lo que se han fijado como objetivos claros para su beneficio, pero aquéllos traicionan a su tierra y venden lo que no les pertenece, todo en nombre de oscuros intereses personales²¹².

Así, el jefe civil de *Oficina n° 1* se comporta como «perro de presa al servicio de Míster Thompson» (p. 150); el Comisionado de Trabajo siempre le concede la razón «sin molestarse en pensar si la tiene o no la tiene» (p. 150), además de William Rada, el listero, y el cura, que velan por sus intereses. Este servilismo al consorcio norteamericano lo observamos en esta novela de Otero Silva, principalmente en la manifiesta oposición conjunta a la creación de un sindicato de los obreros.

Los nativos se sienten, además, orgullosos de asistir a la compañía, como el ya citado Guillermito Rada, para quien esa prestación «era, en cierto modo, contribuir al mantenimiento de la grandeza de aquella nación que tanto veneraba» (p. 37); o el negro Melchor que, a la vez que desempeña su puesto de

²¹¹ El tráfico era restringido en las carreteras y vías construidas por las petroleras para comunicar entre sí los distintos campos donde operaban, hasta que en 1936 el gobierno obliga a dar circulación libre a este medio «exclusivo». (Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 612).

²¹² Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 81.

«guachimán»²¹³, se sentía «orgullosa de su autoridad, de su uniforme, de su revólver, de su cachiporra y de su correa» (p. 123); o tal vez Goyito Rivas —en otra época hombre de mar—, cuyo puesto de encuellador de altura en la petrolera lo hacía sentir «más marinero que ayer» (p. 59).

Con todo, no debemos generalizar la perversidad como única faz de la explotación del oro negro en Venezuela y establecer una relación mecanicista entre compañía extranjera y despojo económico, abuso de autoridad, malas condiciones de trabajo, etc. Pues, sin caer en ingenuidades subjetivas, la «otra» historia ha demostrado otra verdad más compleja y versátil. Así, en la ficción del petróleo aparece el tipo del “petrolero bueno”²¹⁴, representado por el enigmático Mister Walter en *Casandra*²¹⁵, el galleguiano Mister Hardman en *Sobre la misma tierra*, o el personaje de Tony Roberts concebido por Otero Silva, y al cual ya nos hemos referido. Hijo de un socialista que fue hecho prisionero varias veces, Roberts no hace nada para llevar a cabo sus ideas antiimperialistas, sino hablar «pendejadas». Gustavo Luis Carrera alega que «su actitud no se explica como una clara protesta de rebeldía» y que, asimismo, parece responder más a «un impulso emocional, sensible, que a una conciencia concreta»²¹⁶. En cambio, Araujo se inclina a pensar que este héroe petrolero es «uno de los más vitales de la novelística

²¹³ Del inglés *watchman*, ‘guardián’, ‘vigilante’. (Véanse las siguientes referencias: Inés de Müller, *Venezolanismos*, Caracas, Impresores Sur, s. a., y Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, op. cit., p. 259). Dentro de la nueva clasificación de oficios y cargos que las compañías petroleras implantan en Venezuela destacan los guachimanes, recreados en la novela *Guachimanes* (1954, Santiago de Chile), de Gabriel Bracho Montiel. Este “perro” de las instalaciones de la empresa representa «una nueva manera de concebir el trabajo y de relacionarse» con ésta. Velando los intereses extranjeros, los guachimanes marcaban la degradante frontera entre gringos y criollos. (Véase Miguel Ángel CAMPOS, op. cit., pp. 82-83).

²¹⁴ Gustavo Luis Carrera critica a los escritores de las novelas de petróleo que, pese a su intento de ver la realidad desde otro ángulo más objetivo, cayeron en un nuevo encubrimiento de la historia, al otorgar «significación trascendente» a casos singulares y concretos, como el del «petrolero extranjero “bueno”». (Véase Gustavo Luis CARRERA, op. cit., p. 97).

²¹⁵ De este prodigioso personaje ha dicho Díaz Sánchez que «no es imaginario», sino que fue un químico y melómano alemán que conoció en la ciudad de Cumaná y decidió incluirlo en su novela *Casandra*. (Véase Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, introducción a *Mene*, op. cit., p. 11).

²¹⁶ Gustavo Luis CARRERA, op. cit., p. 98.

venezolana»²¹⁷. El posicionamiento crítico del discurso de Tony, lejos de una neta y simple identificación autorial, encierra uno de los anhelos que bullían en Otero Silva y que lo encauzaron a escribir *Oficina n° 1*. Y no olvidemos tampoco las palabras del novelista que advierten a los lectores que el perforador Tony Roberts existió «realmente» en la población de El Tigre²¹⁸.

El personaje del “petrolero bueno”, que puede aparentar un mero producto del imaginario de los narradores del petróleo, tuvo su base real en la historia de Venezuela. El antropólogo Rodolfo Quintero, que trabajó a principios de los años treinta en la región del Zulia en la Compañía Venezuelan Oil Company, recuerda que, dada la escasez de trabajadores especializados en materia petrolera, la nación tiene que importar mano de obra de Estados Unidos, principalmente perforadores. Estos operarios norteamericanos, aparte de su experiencia en el medio, eran en su mayoría miembros de sindicatos revolucionarios en su país de origen, y dieron instrucción a los obreros venezolanos que hacían gestiones para organizarse²¹⁹. De lo que deducimos que la ideología del perforador de ficción de *Oficina n° 1* no distaba mucho de la de aquellos «demonios rubios» que a media noche se reunían con los obreros criollos para subvertir la realidad.

Esta figura del “petrolero bueno”, junto con la del “pícaro nacional”, el venezolano ladino, representado en *Oficina n° 1* por Guillermito Rada, pero también por el jefe civil —«guardián del orden público en esta región petrolera tan valiosa para la economía de la nación» (p. 108), los guachimanes, los caporales, el cura, el Comisionado de Trabajo y, en general, por todos aquellos que de una u otra manera apoyaron los intereses de las compañías, vienen a destituir el maniqueísmo del que siempre se ha tachado a la extracción petrolera en Venezuela. La estudiosa del petróleo María Sol Pérez Schael argumenta que esa retórica convencional que opone lo nacional a lo extranjero queda rota con la

²¹⁷ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 140.

²¹⁸ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, op. cit., p. 45.

²¹⁹ Rodolfo QUINTERO, «Las luchas obreras: un testimonio», en el libro de varios autores Gómez, *gomecismo y antigomecismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1987, pp. 145-146; y del mismo autor, entrevista cit. realizada por Fermín Lárez, p. 29.

figura del criollo corrupto. Pero ese destronamiento —esa identidad— «será difícil de digerir para todo aquel que prefiera un mundo dividido en dos y desee colocarse en el bando de los buenos»¹. La dicotomía de lo venezolano frente a lo foráneo, lo bueno vs. lo malo, distorsiona la verdadera historia del petróleo, cuyo ser, ya lo decía Guillermo de Torre, se debate «entre demiurgo y diabólico»². Sin embargo esta visión ha prevalecido vociferada por la historia oficial, cuyo «eje ideológico» lo constituye el partido Acción Democrática, que toma por primera vez el manejo del país en 1945 y ha regido, alternativamente con COPEI, el poder en Venezuela³. Así, la ortodoxia histórica ha endiosado mitos como el pueblo, la patria y la nación, que enmascaran la verdadera esencia del devenir y de la hegemonía política venezolana⁴.

Para legitimar ese discurso que mitifica lo sagrado y lo profano del petróleo, identificándolo con lo nacional y lo extranjero respectivamente, la historia también se ha valido de la ficción. Pérez Schael ha meditado con detenimiento el caso de la novela *Mene*, que resultó ser un texto paradigmático del tema. Este libro de Díaz Sánchez se erige en «una de las obras literarias con más reediciones en el país», si bien ello podría explicarse porque *Mene* es lectura obligatoria para los estudiantes de enseñanza secundaria en Venezuela. Sin embargo, Pérez Schael no descarta la posibilidad de que la trascendencia de este relato se deba a que «Díaz Sánchez alimenta esa visión que Betancourt [adalid del casi perpetuo partido de gobierno] incluye en el repertorio

¹ María Sol PÉREZ SCHAEL, *Petróleo, cultura y poder en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, p. 145.

² Guillermo de TORRE, *loc. cit.*

³ En relación a los recursos petroleros el discurso de Acción Democrática siempre ha mostrado a la opinión pública un posicionamiento de pretendido signo nacionalista. Pero, en realidad, esta elite del poder es representante fiel de las clases dominantes, aliadas y devotas de la omnipotencia norteamericana. (Véase el libro *Las ganancias extraordinarias y la soberanía nacional*, elaborado por la Comisión Ideológica de Ruptura, Caracas, Editorial Ruptura, 1977).

⁴ El populismo político venezolano se ha valido de un líder carismático, un caudillo —personalista, protegido por potencias mágicas, de resistencia heroica, varón descomunal, etc.— y de un mensaje «enmascarado» que lo identifican con la tradición cultural y con la nación. (Véase Luis BRITTO GARCÍA, las dos obras *cit.*).

de ideas salvadoras: la violencia de las compañías, el impacto de la dominación en Venezuela, y el orgullo nacional»²²⁴.

Para frenar el poder de las compañías norteamericanas —«esa mano extranjera [...] /mandándonos desde fuera», dice Guillén²²⁵— y reivindicar los derechos de los trabajadores en una Venezuela ya democrática, surge la organización de los sindicatos. Esta febril tarea se aviva en los días posteriores a la muerte del dictador «sobre la base de viejas estructuras gremialistas y mutualistas»²²⁶. Pues si bien será a partir de 1936 cuando despunta de modo oficial el movimiento de los sindicatos, con anterioridad a esa fecha ya la clase obrera había iniciado diversas actividades. Sin este arraigado antecedente no se explicaría por qué cuando expira «El Supremo» se desata «inmediatamente un movimiento obrero de tanta trascendencia que logró hacer huelgas generales en el país»²²⁷.

El proceso de la constitución de un sindicato en las novelas *Memorias de la antigua primavera*, de Milagros Mata Gil, y *Oficina n° 1* ilustra de modo fehaciente las distintas fases del asociacionismo obrero en Venezuela. En el primer texto mencionado se define esa trayectoria histórica como «un tremendo viaje de aventuras [...], hermoso, difícil y valiente»²²⁸. A Campo Oficina llegan dos dirigentes sindicales, bajo los nombres de Daniel Villalobos y Clímaco Guevara, que habían desempeñado una función importante en la fallida huelga petrolera del Zulia²²⁹. Recordemos, por otra parte, que este conflicto había sido

²²⁴ María Sol PÉREZ SCHAEL, *op. cit.*, p. 145.

²²⁵ Nicolás GUILLÉN, «Son venezolano», *op. cit.*, p. 138.

²²⁶ Hemmy CROES, *op. cit.*, pp. 73-74.

²²⁷ En 1931 Rodolfo Quintero funda en Cabimas la Sociedad de Auxilio Mutuo de los Obreros Petroleros (SAMOP), que constituye el primer sindicato petrolero de Venezuela, que pronto se extiende a los campos petroleros de la región del Zulia. Esta organización clandestina elabora una hoja de reivindicaciones de carácter sindical y nacionalista para entregársela a las compañías. Pero Juan Vicente Gómez se adelanta con la represión, por lo que fueron detenidos los miembros de la junta y expulsados del país los trabajadores extranjeros integrados en la SAMOP. (Véase Rodolfo QUINTERO, entrevista *cit.* realizada por Fermín Lárez, pp. 28-29).

²²⁸ Milagros MATA GIL, *Memorias de la antigua primavera*, Caracas, Editorial Planeta Venezolana, 1989, p. 192. El mismo año de su publicación este relato petrolero había sido galardonado con el I Premio Bienal Miguel Otero Silva de Novela, otorgado por la Editorial Planeta Venezolana.

²²⁹ La nueva Ley del Trabajo aprobada en el Congreso Nacional el 16 de julio de 1936 supone una conquista de la jornada de 8 horas y del derecho de los trabajadores a constituir sindicatos. No

ficcionalizado por Otero Silva en el relato «Del Zulia ha venido un niño». Asimismo hay que tener en cuenta que el tema de la huelga no es frecuente en la literatura del petróleo²³⁰. Con respecto a ello Gustavo Luis Carrera argumenta:

Tal vez se relacione este hecho con la circunstancia de que la mayoría de estas obras [las novelas petroleras] se refieren a la primera época de la explotación petrolera, hasta el final de la dictadura gomecista; justamente el período de menor frecuencia y concreción huelguística²³¹.

Sin embargo, el propio crítico advierte —y a eso ya hemos aludido nosotros— que antes de la muerte de Gómez, es decir, antes de 1935, se habían producido algunos conatos y conflictos laborales entre los trabajadores del petróleo²³².

Villalobos y Guevara intentan escapar de la represión del gobierno, y por esta razón se desplazan en busca de trabajo a los campos petroleros de Oriente donde la huelga no había tenido resonancia laboral. La supuesta experiencia de trabajadores del petróleo no les hizo difícil «engancharse» de inmediato en el pozo

obstante las compañías petroleras se oponen a su ejecución, por lo que los obreros reclaman el cumplimiento de la Ley y otras reivindicaciones. Pero ante la intransigencia de las empresas, se paralizan las actividades el 14 de diciembre del 36. El conflicto genera un activo movimiento nacional antiimperialista y concluye el 22 de enero de 1937 con un decreto del presidente López Contreras en el que se ordenaba la finalización de la huelga. (Véase Juan Bautista FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela política contemporánea, 1899-1969, op. cit.*, tomo II, pp. 339-343). Puede verse también Hemmy CROES, *op. cit.*, p. 84.

²³⁰ Ante el silencio de la ficción petrolera sobre este conflicto laboral, creímos oportuno referir algunos textos que, si bien trascienden el tema del *mene*, recrean las demandas de los proletarios venezolanos llegadas con el nuevo espíritu. Así citamos los poemas «La huelga» y «Las manos del Rompehuelgas» (ambos integrados en *Agua y Cauce*, 1937), de Miguel Otero Silva; y el relato «El rompehuelga» (1941), de Eduardo Arcila Farías, que gira en torno a la «nueva bestia de la perversidad» introducida por las compañías para callar las voces trabajadoras. Hemmy Croes cuenta que cuando se desata el conflicto de los petroleros en diciembre del 36 las empresas trajeron a «un tal Mr. Morton, especialista en romper huelgas», quien auxiliado por el Estado venezolano trató de aglutinar obreros en distintas zonas del país para incorporarse a la actividad productiva. Pero la posición de éstos, firme y solidaria, hizo que «el técnico rompe-huelgas» fracasara rotundamente en su intento. (Véase Hemmy CROES, *op. cit.*, pp. 87-88).

²³¹ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, p. 100.

²³² *Ibid.*

Oficina nº 1. Villalobos y Guevara deciden entonces tomar la iniciativa de crear un sindicato. Pues dicen que la compañía que opera en Campo Oficina «no se da por enterada» de la promulgación de la Ley del Trabajo²³³: «Que la viola a cada rato, que los salarios son más bajos que en otros campamentos, que mientras no se forme el sindicato seguirá pasando lo mismo» (p. 99).

Carmen Rosa Villena, desconocedora de los derechos democráticos, como la mayoría del pueblo venezolano antes de la muerte del déspota, pregunta a Tony Roberts «¿Qué es un sindicato?», a lo que finalmente el americano responde: «un comité que forman los trabajadores para defenderse de los dueños de las compañías donde trabajan» (p. 85); y precisa que en «ese pleito, casi siempre gana la Compañía» (p. 86).

En un primer momento, se crea un comité organizador del citado «organismo de defensa», que ya se había constituido en otros campos petroleros. La respuesta represiva de las autoridades es inminente. El jefe civil convoca a una reunión a las distintas partes afectadas para informar de «algo muy importante»: Guillermito Rada, enviado por Míster Thompson en representación de la compañía y en última instancia «la más directamente amenazada por esta propaganda subversiva» (p. 107) y el padre Toledo, pues era «un sacerdote de orden y un hombre de experiencia» (p. 106). En su «perorata» el jefe civil les refiere el caso de unas «hojitas escritas a máquina» (p. 84) que se han repartido entre los obreros, y les comunica su firme decisión de «meterlos a todos de cabeza en el calabozo» (p. 108). El padre Toledo, defensor del viejo orden, irrumpe «en cadencia de sermón» y replica que la «sociedad entera está amenazada por los rojos» (p. 107), —«llámense republicanos, socialistas, comunistas, anarquistas, o lo que sea»—, que son «los peores enemigos» de la ley, de Dios y de la propiedad. Diatribas a las que Guillermito Rada responde —con igual incultura política que el anterior— que son «argumentos de mucho peso [...]. De mucho peso y expuestos con verdadera valentía» (p. 107). El jefe civil alerta cínicamente (y aludiendo al período de gobierno de Medina Angarita): «Hay que tener en cuenta [...] que no estamos en tiempos de la dictadura sino en una democracia respetuosa de las

²³³ Véase nota 229 de este cap., p. 196.

leyes y de los derechos constitucionales» (p. 107). Pero sin escrúpulos de ningún tipo, la autoridad local —que siempre resolvía todo «en la forma más razonable y más conveniente a los intereses de la colectividad» (p. 108)— detiene al comité organizador del sindicato —excluido Clímaco Guevara que logra escapar—, cuyos integrantes serán expulsados de la región al día siguiente.

Meses más tarde se celebra otra asamblea de obreros en casa de Nicanor Arteaga para gestionar la fundación del sindicato. En esta oportunidad la convocatoria se hizo «a viva voz» y no por medio de «papelitos» como en la anterior ocasión. En este encuentro surge una leve fisura de clase cuando se alega que Luciano Millán no debió ser citado: «Es capataz y gana dieciséis bolívares diarios»; además «se va a retirar de la Compañía la semana que viene para montar un taller mecánico en sociedad con musió Roberts» (p. 149). Los allí congregados creen necesario hacerle saber al jefe civil que «Oficina n° 1 no es una república aparte y que está violando las leyes cuando impide la formación de un sindicato en este lugar» (p. 151). El proceso de constitución del sindicato, que Gustavo Luis Carrera considera uno de los aspectos más interesantes de esta novela de Otero Silva²³⁴, se trunca por el accidente de Clímaco Guevara. Al final de *Oficina n° 1* queda instituido el sindicato de los trabajadores del campo petrolero²³⁵, que además poseen un local donde también se edita el vocero *El Taladro*²³⁶.

Pero no sólo el poder extranjero y el de los trabajadores se enfrentan en Campo Oficina. La compañía impuso un modelo cultural foráneo, ante el que la comunidad venezolana reacciona, constituyéndose, entonces, una cultura fragmentada.

²³⁴ Gustavo Luis CARRERA, *op. cit.*, pp. 95-96.

²³⁵ A propósito de la constitución y legalización del Sindicato de Trabajadores Petroleros de El Tigre, Rodolfo Quintero apunta que «es una historia de agresiones patronales, maniobras tejidas por funcionarios del Trabajo, represiones policiales y todo tipo de provocaciones». (Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo, op. cit.*, p. 140).

²³⁶ A lo largo de toda la historia de El Tigre, la fundación de periódicos —algunos de corta vida— deviene «un largo corolario de fracasos». Cabría citar desde 1938: *La voz del obrero* —que asoma en las páginas de la novela *Memorias de la antigua primavera*—, *Tierra Adentro*, *La Chispa*, *Oriente*, *El Tigre*, *Alma Nueva*, *Horizontes*, *El Trabajo*, *Antorcha*. (Véase Calazán GUZMÁN, *op. cit.*, pp. 15-18).

2. 3. UNA CULTURA DISCONTINUA

Si concebimos la cultura como un fenómeno amplio —valores materiales y espirituales— que responde a pulsiones socioeconómicas, este proceso ha sufrido en Venezuela distintos ciclos, que se extienden desde la voluntad “civilizadora” y evangelizadora que se impuso a los indios, a la explotación del petróleo por consorcios de Estados Unidos ya en el siglo XX. Asimismo, este tránsito aluvial —imparable— discurre agilizado por diversos factores que convierten la cultura en un hacerse permanente²³⁷.

En efecto, la metrópoli externa ha ejercido, a través de una coordinada directa —en este caso la instalación de empresas petroleras—, una notable influencia en Venezuela con repercusiones en todas las instancias de la sociedad²³⁸. Así, tal acontecimiento totalizador generó graves secuelas en el ser venezolano y, consecuentemente, un nuevo modelo cultural que podemos asimilar al *american way of life*. La tradición ha respondido a estos desajustes y desarraigos con distintas manifestaciones de resistencia orientadas a una búsqueda de la venezolanidad.

²³⁷ A partir de los años sesenta hemos asistido al afianzamiento de la penetración cultural como nuevo método, no por sutil menos eficaz, que formula cambios en la idiosincrasia nacional. En esta capacidad transformadora que, en el fondo, se reduce a términos económicos, los medios de comunicación de masas, los programas educativos, la ciencia y la tecnología desempeñan un destacado ejercicio. (Pueden verse los siguientes trabajos: Ariel DORFMAN y Armand MATTELART, *Para leer el pato Donald*, México, Siglo XXI, 1980; y Ariel DORFMAN, *Reader's nuestro que estás en la tierra*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980; y *El imperialismo cultural*, dirección de Armand Mattelart y Héctor Schmucler, México, Editorial Nueva Imagen, 1978).

²³⁸ El esplendor fugaz que desde principios de siglo desata la explotación de materias primas en América Latina, como el caucho en Brasil, el banano en Centroamérica, el salitre en Chile, etc., genera una virulenta y efímera modernización que afectó sobre todo a las zonas receptoras. Ángel Rama anota que cuanto «más aisladas se encontraban las regiones o subculturas sobre las cuales se ejerció el impacto modernizador, mayores fueron las aculturaciones, pues se contó con menores defensas y menor capacidad de adaptabilidad». A su vez, estas novedades externas engendran una transformación en el sistema literario que, con nuevos recursos, responde a una perspectiva profunda y vigorosa de identidad continental. (Ángel RAMA, *La transculturación narrativa de América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 74-75).

Fernando Ortiz, con la venia del maestro Bronislaw Malinowski, propuso el término de “transculturación” para referirse a los procesos del hirviente tránsito de una cultura a otra²³⁹. Creímos ineludible el uso del vocablo enunciado por el sabio cubano para referirnos a las múltiples implicaciones culturales que el sistema económico petrolero engendró en la sociedad venezolana²⁴⁰. Pues «el contacto, choque o transformación de las culturas» nunca puede entenderse como un gesto pasivo, sino como una rica fusión de reciprocidad²⁴¹, si bien este complejo fenómeno, en el caso de la historia del petróleo en Venezuela, está aún por estudiarse.

Por su parte, Rodolfo Quintero ha acuñado la expresión “cultura del petróleo” para señalar el paradigma que las empresas norteamericanas explotadoras de la riqueza petrolera importaron al país venezolano, y la define de la siguiente manera:

un patrón de vida con estructura y mecanismos de defensa propios, con modalidades y efectos sociales y psicológicos definidos. Que deteriora las culturas “criollas” y se manifiesta en actividades, invenciones, instrumentos, equipo material y factores no materiales como lengua, arte, ciencia, etc.²⁴².

²³⁹ Véase Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Editorial Ariel, 1973, p. 129.

²⁴⁰ En opinión de Juan Liscano la Venezuela agropecuaria estaba constituida por estratos culturales subdesarrollados —la aldeana Caracas, atrasadas áreas «interioranas» con tradiciones genuinas en cada región—, pero en última instancia integrada en el ámbito que se conoce como cultura occidental. Por tanto el desarrollo de la industria petrolera, si bien modifica los patrones tradicionales, «en ningún caso se trataba del choque de dos culturas diferentes». (Véase Juan LISCANO, «La industria petrolera como factor de transculturación», en su libro *Fuegos Sagrados*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 134).

²⁴¹ Bronislaw MALINOWSKI, prólogo a *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, op. cit., p. 9.

²⁴² Rodolfo QUINTERO, *La cultura del petróleo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1985, p. 21. Aunque en esta obra el antropólogo trata específicamente el problema de las relaciones cultura-petróleo, en otros libros también aparecen referencias al mismo tema. En este sentido pueden consultarse: los ya citados *Antropología del petróleo* y *El petróleo y nuestra sociedad*; además de *La cultura nacional y popular*, Caracas, Imprenta Universitaria, 1976. Del mismo autor sobre las culturas nacionales y populares de Nuestra América, incidiendo en el pensamiento marateguiano, cabe citar también *Mariátegui y nuestras culturas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1985.

Incluso el mismo Quintero ha catalogado la “cultura del petróleo” de cultura de conquista, y alega que no constituye en modo alguno un fenómeno de transculturación, ya que ésta implica necesariamente en la comunidad o país receptor una serie de transformaciones encaminadas a un desarrollo progresivo. En la historia de Venezuela, el cambio fue impuesto desde el exterior y desencadena «una estructura artificial que sólo en apariencia es manifestación de progreso, pero en lo esencial no corresponde a la situación que prevalece»²⁴³.

Ciertamente, después de la conmoción del petróleo continuó subsistiendo la Venezuela telúrica yuxtapuesta —en algunas regiones sin ningún tipo de contacto— a la dinámica modernizadora que la cultura del poder económico había introducido en el país. De todas maneras, y como hemos apuntado, esta «norteamericanización» del arquetipo cultural venezolano, para unos, o terrible descubrimiento mutuo, para otros, aún no ha sido estudiado en toda su amplitud.

Antes de seguir adelante con nuestro análisis, queremos aclarar que cuando en lo sucesivo utilicemos en nuestro trabajo el enunciado de “cultura del petróleo”, lo haremos con un sentido imparcial, aséptico, para hacer alusión a las formas —nuevas, importadas, modernas— que la economía petrolera incorpora a Venezuela, independientemente de otras connotaciones político-económicas que sin embargo no dejamos de reconocer.

Esta vertiginosa alteración del paradigma cultural venezolano ha suscitado afirmaciones que defienden que el petróleo «más que una fuente de energía es hoy en día símbolo de una cultura [...], es basura del demonio, hechizo que hiere nuestra sensible y tropical ingenuidad»²⁴⁴. Por tanto, la extracción de hidrocarburos ha sobrepasado el mero espacio económico para erigirse, además, en poder cultural en sentido extenso. Este dominio muchas veces se asienta en «una actividad absolutamente banal», como la práctica de algún deporte, manera de vestir, etc., por lo que se establece entonces una mitología de la banalidad, que viene a ser el entronamiento de la cultura foránea²⁴⁵. Con todo, en ese tránsito de

²⁴³ Rodolfo QUINTERO, *La cultura nacional y popular, op. cit.*, p. 64.

²⁴⁴ María Sol PÉREZ SCHAEEL, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 149.

una cultura a otra se desarrolla un doble proceso: por un lado hay una imposición de un modelo norteamericano; por otro, un desarraigo y la pervivencia de las formas nacionales criollas; y, en suma, resulta una intrincada síntesis cultural.

Esa cultura norteamericana del poder se articula en el sistema venezolano a través de una sucesión de aportaciones, de las cuales anotaremos primeramente el uso y difusión del idioma inglés²⁴⁶.

Descifrar el lenguaje de los perforadores, en un primer momento es una necesidad práctica, pero luego que se revela como articulación del dominio, de conocimiento conjural capaz de nombrar el mundo y someterlo, comienza el aprendizaje reverencial. El sonido lacónico de los labios apenas movidos establece una relación de gasto-provecho captada como un misterio. La autoridad desplegada en el mínimo esfuerzo hace del idioma de los rubios un magnífico decodificador de la rutina y eleva la eficacia del trabajo pues las acciones, más que ser señaladas son descubiertas en su verdadera y utilitaria trascendencia²⁴⁷.

Cuando los trabajadores criollos se inician en los campos petroleros, tuvieron que instruirse en el «lenguaje del petróleo», como lo llama Quintero, para entender a los jefes americanos²⁴⁸. Incluso la nueva Ley del Trabajo —conocida como Ley Lara—, que deroga la de 1928, establecía, aparte de la jornada de 8 horas y el

²⁴⁶ No han faltado quienes, sazonando esta realidad con chispa humorística, asienten que la extracción petrolera también introdujo en Venezuela innovaciones lingüísticas en los supermercados, donde se venden artículos que en su mayoría «son enlatados con unas etiquetas en inglés que han ocasionado el envenenamiento de más de una familia por razones idiomáticas». (Véase Aníbal NAZOA, «¡Vamos a gozar en el supermercado!», en *Los humoristas de Caracas*, *op. cit.*, tomo II, p. 306).

²⁴⁷ Miguel Ángel CAMPOS, *op. cit.*, pp. 58-59. Véanse también las conclusiones que el antropólogo Rodolfo QUINTERO aporta al respecto en *El petróleo y nuestra sociedad*, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁸ Una de las dificultades con las que se encontraron los campesinos «enganchados» en la actividad petrolera fue precisamente la «obligación de recibir órdenes transmitidas con terminología extraña». (Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, *op. cit.*, p. 82). Consúltese además Hemmy CROES, *op. cit.*, p. 84.

derecho de los trabajadores a organizarse en sindicatos, la obligación de utilizar el castellano para dirigirse a los empleados en las empresas²⁴⁹.

Por otro lado, con la implantación del nuevo sistema económico el inglés se convierte en un modo de afirmación de la ideología dominante. Así,

el esnobismo yanquiplarlante o la introducción paulatina de un sinnúmero de voces inglesas, denuncian el colonialismo lingüístico que es una de las manifestaciones más graves del imperialismo, porque parece secundaria, mientras es señal de alienación cultural²⁵⁰.

Además, el poder mágico de la palabra —capaz de convocar una realidad— y el carácter social del lenguaje explicarían el vínculo del inglés con el ascenso del individuo en la comunidad y la adquisición de *status*. De esta manera el «idioma de los rubios» se erige en afirmación de clase. Según Rodolfo Quintero, que como ya se ha dicho trabajó en los campos petroleros, en las ciudades generadas por la nueva riqueza los individuos son juzgados, entre otras cosas, por sus «habilidades para comunicarse con los demás, utilizando la lengua nacional o la inglesa»²⁵¹.

Los campesinos que acudían en busca de trabajo a las regiones petroleras llevaban arraigada una “cultura de la pobreza” —tradicional, primitiva—, siguiendo las teorías de Lewis²⁵², que choca con el modelo que arrastró consigo el

²⁴⁹ En junio de 1936 se decreta una huelga general en todo el país en contra de la Ley Lara, pues a pesar de las mejoras que contempla era «una ley de tipo fascista, que prohibía las manifestaciones, que prohibía escribir y establecía una censura rígida». Sin embargo, los tres días de movilizaciones no lograron, ya apáticas las masas, nada considerable y la esencia de la Ley permaneció incólume. (Véase Rodolfo Quintero, entrevista *cit.* realizada por Fermín Lárez, p. 71).

²⁵⁰ Alfred MELON, «El poeta de la síntesis», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casas de las Américas, 1994, p. 225. Véanse también las ideas que apunta al respecto Bernard CASSEN, «La lengua inglesa como vehículo del imperialismo cultural», en *El imperialismo cultural, op. cit.*, pp. 75-84.

²⁵¹ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo, op. cit.*, p. 98.

²⁵² Las comunidades débiles económicamente conservan, dentro del panorama genérico nacional, una subcultura con «sus propias modalidades y consecuencias distintivas sociales y psicológicas para sus miembros», las cuales, además, se superponen a fronteras regionales o especificidades por países. Pero cuando estos indigentes alcanzan, igual que otros sectores, una condición confortable y digna, al menos superficialmente, arriban a una vida empobrecida por el consumismo y donde imperan patrones culturales injertados. (Véase Óscar LEWIS, *Antropología de*

petróleo e impuso en las zonas de extracción. Pero, además, estas criaturas telúricas tienen que «dedicarse al aprendizaje de las lenguas invasoras o simplemente a su remedo»²⁵³, por la fatalidad del nuevo Dorado, en los primeros tiempos, o por admiración al extranjero, quizá cuando lograron enraizarse en el nuevo espacio.

En la novela petrolera de Otero Silva aflora la serie lingüística como uno de los registros de la cultura de penetración norteamericana que impusieron las compañías petroleras en Venezuela. Asimismo, la presencia del inglés —de la que ya nos alertara Rubén Darío y otros autores de su generación— resulta un ingrediente casi insustituible en los textos donde se abordan sin sutilezas los acosos tutelares de Estados Unidos sobre países latinoamericanos, como la poesía de Guillén o de Ernesto Cardenal, la novela *Luna Verde* (1951), de Joaquín Beleño o *Viento Fuerte* (1950), de la trilogía bananera de Miguel Ángel Asturias²⁵⁴; o en aquellos otros que tantean el discurso cotidiano, producto de la cultura de los medios de comunicación de masas, al fin y al cabo controlados por el «águila» del norte, como en algunas novelas mexicanas de «la onda» o la última narrativa cubana²⁵⁵.

En la ficción del venezolano Otero Silva este influjo cultural del inglés se revela —esta vez por vía indirecta— en la canción que en las últimas páginas de *Casas muertas*, entona el chófer trinitario que, atraído a Venezuela por el oro negro, traslada a Carmen Rosa en su viaje a Oriente: «Sofia went to Maracaibo./ ßye, bye, Sofia!» (p. 143); y en aquellas notas con las que, luego en *Oficina n° 1*, se enrumba hacia «la lejanía», como un personaje de Gallegos: «After Johnny eats my food/ After Johnny drinks my rhum» (p. 18). Páginas más adelante, cuando se

la pobreza, trad. Emma Sánchez Ramírez, México, F.C.E., 1989, pp. 16-32; consúltese también en el mismo libro el prólogo de Oliver LA FARGE, p. 13). De igual modo, pueden verse las precisiones que hace el profesor Óscar LEWIS sobre el concepto de “cultura de la pobreza” en un trabajo posterior y titulado homónimamente (Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, pp. 7-35).

²⁵³ Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Mene*, op. cit., p. 85.

²⁵⁴ Véase Ramiro LAGOS, «Las compañías americanas en la literatura hispanoamericana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, IX, 10 (1981), pp. 163-178.

²⁵⁵ Véase Begoña HUERTAS, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*, La Habana, Casa de las Américas, 1993, pp. 100-101.

procede a la construcción de la casa de las Villena, se utilizaron planchas de madera —desecho de la compañía— donde podían leerse «letreros amenazantes en inglés: “Be careful”, “Danger”, “Dinamite”» (p. 25).

Pero en *Oficina n° 1* el uso de la voz anglosajona también se erige en objeto de seducción, porque, al decir de Barthes: «El lenguaje es una segunda piel: yo froto mi lenguaje contra el otro»; el lenguaje se convierte entonces en fetiche amoroso²⁵⁶. Así, la prostituta Greta Garbo se afirma como «cuerpo encantador» — en palabras del estudioso galo—²⁵⁷, elevada por «sus palabritas en inglés: *love, money, go to hell*» (p. 50); o el personaje de Justo Marcano, de Benito Irady, cautiva a Carmen Josefa por «su fama de saber inglés»²⁵⁸.

En la narrativa del petróleo el arquetipo del «criollo enterado», intermediario entre los «místeres» y los trabajadores, accede al «idioma de los rubios» para distanciarse de los compatriotas²⁵⁹ y ascender en el mundo laboral, como Mister Epi —en realidad, Epimeteo—, de la novela *Casandra*, que comienza a aprender inglés con un trinitario «para surgir más aún»²⁶⁰. Pero, a su vez, el uso y dominio de esta lengua extranjera es una vía de acceso a los privilegios del poder. En apariencia, Taylor parece haber vencido prejuicios de raza al permitir que un empleado negro de la Compañía de Pozo Oficina, por el solo hecho de trabajar como agrimensor y hablar inglés, durmiera junto a los altos cargos en el campamento de lona.

El tipo de vivienda que los americanos levantan en los campos petroleros es otra de las formas novedosas que introdujo la cultura foránea en Venezuela. En *Oficina n° 1* Otero Silva señala esta plasticidad arquitectónica que terminaría por imponerse en ciertos sectores nacionales, como bien lo demuestra el espacio de aventuras que rodea al personaje de Victorino Peralta en *Cuando quiero llorar no lloro*:

²⁵⁶ Roland BARTHES, *Fragments de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, México, Siglo XXI, 1986, p. 82.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 190.

²⁵⁸ Benito IRADY, «Nada para el dolor», *op. cit.*, p. 32.

²⁵⁹ Miguel Ángel CAMPOS, *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁰ Ramón DÍAZ SÁNCHEZ, *Casandra*, *op. cit.*, p. 21.

Eran pequeñas casas bastantes confortables, con baño de regadera y cocina eléctrica, ventanas de tela metálica que detenían en seco el vuelo de los insectos, jardincitos delanteros y perro guardián. A ras de tierra, al borde del camino asfaltado, podían leerse los nombres de los inquilinos trazados en blanco sobre rectangulares tablillas negras: G. W. Thompson, J. White, S. H. Corbett, Ch. Reynolds, P. D. Smith, W. Rada. Sí señor, así como suena W. Rada (p. 124).

A este búnquer «privilegiado», donde la gente, además, toma *corn flakes* para desayunar, no tenían acceso —como ya señalamos— los nativos con la salvedad de Guillermito Rada y el médico de la compañía²⁶¹. Este orden es una muestra más de la marginación que sufrían los trabajadores criollos en los campos petroleros.

En la zona reservada a los americanos se alza, asimismo, un *club* de «puertas batientes», como en las películas, en cuyo bar —atendido por un *barman* que hablaba inglés, si bien «con inflexiones de patuá martiniqueño» (p. 126)— un gramófono cantaba insistentemente «I'm in heaven when we are dancing cheek to cheek» (p. 124). De igual modo, el bar disponía de un salón recreativo, donde los hombres juegan al *poker* y los domingos se proyectan *westerns* que divulgan al mundo no tanto la imagen real de Norteamérica sino su representación imaginaria²⁶².

No cede Otero Silva a la crítica de la cursilería que define el gusto de los sectores poderosos, representados en este caso por la cultura americana. Así, «las manos sentimentales» de Miss Margaret Hill habían decorado con «un florerito ridículo» de perfil niquelado el escritorio de la oficina de George W. Thompson; en veladas artísticas «el gordito George Peacock» imita admirablemente a Marlene

²⁶¹ Compárense las viviendas de *Oficina nº 1* con los dos mundos yuxtapuestos que aparecen en la novela petrolera de Efraín Subero: *Campo Sur*: uniformidad de casas para los obreros dispuestas por la Compañía y *Campo Norte* o *Staff Camp*: quintas confortables y modernas destinadas a los norteamericanos y a una elite de venezolanos «completamente americanizados ya». (Véase Efraín SUBERO, *Campo Sur*, *op. cit.*, pp. 8-9).

²⁶² La conquista del Oeste que recrea el *western* cinematográfico se ha asimilado a la misma nación norteamericana. Ese «sueño» fundacional enuncia el nacimiento de un nuevo hombre sobre una tierra libre, y representa, en definitiva, «la ambición de recomenzar, sobre nuevas bases, la edificación de una sociedad próspera y bendecida, esta vez, por la Divinidad». (Véase Georges-Albert ASTRE y Albert-Patrick HOARAU, *El universo del "western"*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1986, p. 23).

Dietrich y a la provocativa Mae West; el geólogo de subsuelo Mr. J. White toca al piano románticos valsos de Strauss; y Mrs. Stanford Corbett, «temblorosa y vestida de negro», recita versos de amor de Longfellow. Esta sinfonía de actores niega la autenticidad del código estético, pues el acceso al poder conformó una sensibilidad de la apariencia. Así el arte —canción, música, poesía— se torna parodia; el mundo de objetos cotidianos, en *kitsch* del poder de la abundancia²⁶³.

También Otero Silva arremete contra el puritanismo moral —valor espiritual de la cultura— del grupo de elite, en relación al sonado «caso Reynolds». Charles Reynolds —«empleado eficiente y leal» (p. 199)— se había ganado las críticas de sus compatriotas por una conducta «verdaderamente intolerable» y «verdaderamente inconcebible» al mantener relaciones con la prostituta Greta Garbo.

Otro de los efectos de la cultura del petróleo en Venezuela es la introducción de deportes foráneos, entre ellos el béisbol —convertido luego en el deporte nacional— y el voleibol, que desplazarán a los deportes y juegos tradicionales, como las bolas criollas²⁶⁴ y el rondá. En *Oficina n° 1* Otero Silva, aparte de alardear de una de sus grandes pasiones (el béisbol), narra un entrenamiento de este deporte entre los trabajadores de Campo Oficina (pp. 169-172). Rodolfo Quintero puntualiza al respecto que esta disciplina deportiva se popularizó con mucha rapidez en el país y, de hecho, se erige en «un medio efectivo de penetración de la cultura del petróleo»²⁶⁵.

²⁶³ El individuo establece una relación de amor con las cosas y, a la vez, ese inventario de objetos sociales —esa cultura— se comporta como signos que transmiten un mensaje. Y por ello los grupos dominantes imponen al flujo permanente de una sociedad de masas «un modo de ser» y a la «otredad» artificial de su entorno «un estado del espíritu» signado por excesos y mediocridades. (Véase Abrahan MOLES, *El "kitsch"*, Barcelona, Editorial Paidós, 1990, p. 11).

²⁶⁴ En su «Enciclopedia deportiva» Miguel Otero Silva define las bolas criollas como «[h]umilde juego de origen campesino». Luego —aclara el novelista— a medida que penetra en las urbanizaciones de la elite caraqueña «este plebeyo deporte comenzó a aristocratizarse» y pasa a llamarse «"juego de bochas"». (Véase Miguel OTERO SILVA, *Un morrocoy en el infierno*, op. cit., p. 171).

²⁶⁵ Con la implantación de la industria petrolera la clase trabajadora caraqueña se inicia en el juego del béisbol, a la vez que la pequeñaburguesía tradicional se decide por la práctica del fútbol, pues tenía vedado el acceso a las canchas de tenis de los complejos deportivos de los grupos de poder. (Véase Rodolfo QUINTERO, *El petróleo y nuestra sociedad*, op. cit., pp. 34-35). Sobre el

Además, los americanos que discurren en el texto de *Oficina n° 1* se relacionan con algún deporte: Francis Taylor tenía «*más aspecto de pitcher que de geólogo*» (p. 29) —la cursiva es del autor— y desempeñaba su profesión con un decidido «entusiasmo deportivo»; a Tony Roberts, el perforador tejano, le interesó más el *base ball* que los estudios de bachillerato; y George W. Thompson, el jefe del campamento, había sido jugador de *rugby* en su juventud.

Pero es en el personaje de Guillermo Rada, listero de la compañía de Campo Oficina, donde mejor se manifiesta la transculturación que el impacto económico provoca en los venezolanos. Así, Guillermito imita las costumbres y patrones de los americanos pues eso le confiere *status*: «fumaba pipa como Charles Reynolds» (p. 107). En 1922 había partido a Norteamérica fascinado por las «fabulosas historias que contaban los periódicos de Caracas» (p. 35) con el objetivo de «hacerse millonario». Tenía los ojos verdes y su cabello no era «muy liso», aunque «tampoco llegaba a pasa de mandinga» (p. 35), razón por la que en el Norte lo trataron como «blanco puro». Cuando llega a su destino no sabía hablar inglés, tarea en la que se empeña obstinadamente. Luego regresa a Venezuela a los diez años de su marcha: «siempre en tercera clase, con una modernísima máquina de afeitar, un retrato de Margaret, seis camisas a rayas y cincuenta dólares en moneditas de oro» (p. 36); y comienza a prestar sus servicios en la empresa petrolera encargada de la extracción en Campo Oficina. Rada, que además ya pronunciaba «correctamente» *goodmorning*, habría preferido «de todo corazón» que Mr. Reynolds, el topógrafo de la compañía, «lo hubiera llamado William y no Guillermito» (p. 36):

Es cierto que lo trataban con gran deferencia [...], pero no lo llamaban William. Llegaba un americano nuevo al campamento y él pronunciaba muy claramente a la hora de la presentación: "William Rada, very pleased to meet you". A los pocos minutos el americano titubeaba un instante pensativo y luego le ponía la mano en el hombro para decirle: "Guillermito Rada, ¿verdad? Ya había oído hablar de usted" (p. 36). [La cursiva es del autor].

Este criollo transculturado profesaba a los Estados Unidos «una admiración que desbordaba todos los contornos de su alma». Y de todas maneras si no «logró quedarse en el Norte, por desgracia», ni hacer la fortuna de la que hablaban los periódicos: «*al fin y al cabo, aprendió a ver la vida de otra manera, a tener confianza en sí mismo, a hablar inglés*» (p. 37) —la cursiva es del autor—.

En contrapartida, Tony Roberts tenía una evidente inclinación a adaptarse a las costumbres del lugar: frecuentaba el trato de los nativos, hacía lo posible por «hablar en criollo» y cuando se excedía en la toma de *brandy* ya no canturreaba «we have no bananas today, como en los primeros tiempos, sino Carmen la que contaba diez y seis años, ¡qué linda erra!, ¡qué linda erra!» (p. 83).

Cuando la cultura del petróleo entra en contacto con las subculturas nacionales, se generan en los campos petroleros focos de obreros criollos aglutinados según la región de procedencia²⁶⁶. Esta respuesta podría apreciarse en *Oficina n° 1* en el grupo de margariteños «apeñuscados» que se reunían, no sin cierta nostalgia, a cantar polos y jugar a los dados. Otero Silva reproduce con impetuoso realismo este ambiente lúdico popular en una ágil y sabrosa nota:

—¡Paro ese fuerte por mitad!
 —¡Maraquéeme los dados!
 —¡Barajo tercio y parada!
 —¡Topo a todos!
 —¡Se peló el hombre! (p. 27).

Los isleños criollos acordaron levantar sus casas siguiendo cierto lineamiento que, más tarde, daría origen a la calle Nueva Esparta, puesto que su expreso deseo era arraigarse en el lugar: «quedarse», decían ellos.

En *Oficina n° 1* discurre un *contium* de prácticas o fenómenos ceremoniales que aparecen diseminados a lo largo de todo el texto, si bien con mayor incidencia en las primeras etapas del espacio fundacional, y que, asimismo, participan en la cristalización de la heterogénea cultura que se erige en el campo petrolero. En este sentido apuntaremos ciertas formas portadoras de signos y

²⁶⁶ Véase Rodolfo QUINTERO, *La cultura del petróleo, op. cit.*, p. 39.

valores de la tradición criolla²⁶⁷: la bodega de las Villena²⁶⁸, llamada La Espuela de Plata, que, sucesora de la que regentaban en Ortiz, aún exhibe palanganas de peltre y ristras de ajos; relaciones de compadrazgo; la toma de aguardiente preparado con hierbas y trozos de frutas de remota reigambre colonial²⁶⁹; estampas de santos y velas para exvotos²⁷⁰; el rezo del rosario; canto de

²⁶⁷ Utilizaremos el término de “tradición” o su derivado “tradicional”, en la acepción de «un aspecto o un tipo de cultura popular que se constituye por oposición a “la modernidad”». (Véase Néstor GARCÍA CANCLINI, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982, p. 72). [La cursiva es del autor]. Pueden verse también del mismo autor otras reflexiones sobre las especificidades de la modernización en América Latina y sus estrechos vínculos con la tradición continental en el citado libro *Culturas híbridas*, especialmente el cap. II, pp. 65-93; y en su reciente trabajo «¿Negociación de la identidad en las clases populares?», en *De la palabra y obra en el Nuevo Mundo*, tomo 4, J. Jorge Klor de Alva, Gary H. Gossen, Miguel León Portilla, Manuel Gutiérrez Estévez, eds., Madrid, Siglo XXI de España Editores/Junta de Extremadura, 1995, pp. 76-88.

²⁶⁸ Desde el siglo XVI se fueron estableciendo en los centros urbanos de Venezuela mataderos y expendios de víveres, como pulperías, almacenes, botiquines y bodegas; a los que se suman en el XIX los restaurantes y en la centuria actual los abastos, y los comisariatos y supermercados — surgidos al calor de la economía petrolera— que irrumpen después de la segunda guerra mundial. (Véase José Rafael LOVERA, *Historia de la alimentación en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1986, pp. 135-150).

²⁶⁹ El consumo de aguardiente de caña en Venezuela data de la colonia, momento en que competía con el importado desde la metrópoli española, obtenido de la uva y cotizado a alto precio. Incluso la literatura poética de la época se hace eco de esta rivalidad entre «el perseguido Aguardiente» criollo y el «ultramarino». Véase de autor anónimo «Memorial que presenta el aguardiente de caña en 1777», compilado por LOVERA, *op. cit.*, p. 218; puede verse también el poema «Canción de un americano al dios Baco», firmado con las iniciales F.G.M., aparecido en *Mercurio Venezolano*, Caracas, enero de 1811, nº 1, pp. 57-60, y que pudimos consultar en la citada obra de LOVERA, p. 233-234.

²⁷⁰ La religiosidad popular es uno de los conjuntos simbólicos que integran el sistema cultural venezolano. Por supuesto, este modelo espiritual no hay que entenderlo como una «experiencia religiosa menor» dado su carácter mágico-primitivo, sino como una particularidad cognitiva de alto valor antropológico. (Véase *La religiosidad popular*, C. ÁLVAREZ SANTALÓ, María Jesús BUXÓ y S. RODRÍGUEZ BECERRA, coords., tomo I, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989). Un repaso por la literatura venezolana desde el costumbrismo hasta las últimas generaciones registra un rico imaginario religioso: un arraigado culto a los santos, del cual es un claro ejemplo el relato «Las fiestas de la Virgen de Valle», de Andrés A. Level (1835-1893); entidades mágicas, como ánimas o espantos, que concurren en la narrativa de Gallegos; o seres sobrenaturales, como la mítica María Lionza, canonizada en un devoto retrato erótico por González León en *País Portátil*.

coplas, que ya costumbristas y regionalistas venezolanos habían incluido en sus textos para expresar la identidad nacional.

Todos estas divergencias culturales que venimos exponiendo en este apartado —el idioma inglés, las viviendas, el gusto estético, valores morales, los deportes foráneos, el arquetipo del criollo transculturado y del *outsider* acriollado— y múltiples y vigorosas formas de resistencia al paradigma extranjero determinan en Venezuela dos modalidades de ser: una foránea —moderna, industrializada—; otra criolla —tradicional, primitiva—. Este corolario dual, sin entrar en apreciaciones cuantitativas, establece que la explotación de la nueva riqueza por compañías norteamericanas puso en contacto dos culturas de las que ninguna reaccionó pasivamente. Otra cosa sería reflexionar acerca de la magnitud de la imposición de la cultura de afuera, en qué regiones de la geografía venezolana se dio de modo lato y qué grupos sociales fueron más proclives a la imitación del nuevo paradigma²⁷¹. Pues, si el petróleo llevó la modernización a los campos petroleros y al resto del país, siguió perviviendo la “otra” Venezuela²⁷². Incluso en la misma *Oficina n° 1* se aclara que a pesar de todo el esplendor que había generado el petróleo: «el aguardiente, el analfabetismo y la desnutrición son las tres divinas personas de este Paraíso» (p. 232). Este maridaje convierte a Venezuela —país petrolero— en una nación híbrida, de culturas yuxtapuestas, donde conviven, utilizando las propias palabras de Quintero: «residuos de culturas primitivas del continente», «rasgos comunes de culturas del área geográfica latinoamericana», «cualidades de culturas nacionales» y «productos de la cultura de conquista»²⁷³.

Pero además, como veremos, Otero Silva en el «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro* recrea el oracionario popular en dos muestras de sugerente imaginaria.

²⁷¹ Si bien los patrones modernos y norteamericanizados de la cultura del petróleo se dejaron sentir en todos los sectores y capas de la población, las clases altas y medias mostraron lógicamente «una gran capacidad de imitación». (Véase Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, *op. cit.*, p. 107).

²⁷² El mismo Quintero no deja de reconocer la pervivencia de la Venezuela telúrica cuando dice que las ciudades petroleras son espacios «donde el lujo y la penuria existen». (*Ibid.*, pp. 93-94).

²⁷³ *Ibid.*, p. 100.

En las páginas finales de *Oficina n° 1* queda muy bien sintetizada esa alternancia de poderes culturales en los disímiles productos que ofrece una suerte de pregoneros ya transculturados: «navajas de afeitar, pantaletas rosadas, peras y manzanas de California envueltas en papel de seda, gallos de pelea, neumáticos de automóvil, alfileres de oro, cigarrillos rubios de contrabando, ron de Jamaica» (p. 227)²⁷⁴.

Además, para enfrentarse a la modernización homogeneizadora que pareciera borrar las formas y epifanías de la memoria histórica, los pueblos mantienen los ritos, que actúan como poderes de resistencia²⁷⁵. En *Oficina n° 1* subrayamos muy especialmente dos signos rituales definidores de la cultura popular venezolana: la devoción a la Virgen del Valle y las peleas de gallos —al final de la obra se habían levantado tres galleras en Campo Oficina—, con los que el escritor cierra la novela. Otero Silva —también Juan Rulfo, García Márquez y Arturo Uslar Prietri, en su genial relato «El gallo»²⁷⁶— ya había reconocido este emblema nacional —«relámpago emplumado»— con anterioridad a *Oficina n° 1* en *Casas muertas* (pp. 55-59) y en el poema «Galerón del gallo zambo»²⁷⁷.

²⁷⁴ La literatura costumbrista venezolana se hace eco del pintoresco personaje del pregonero, de origen colonial, que se desgañitaba por las calles de Caracas gritando: «¡Manices tostados y calientes!; ¡a la horchata fresca, que se acaba y no se vende!; ¡a los chicharrones que queman!; ¡a la chicha, rechicha de rechupete! ¡Cinco centavos el vaso!; ¡cinco claveles!». (Véase Nicanor BOLET PERAZA, «El Teatro de Maderero», en la antología *Satíricos y costumbristas venezolanos*, Lima, Biblioteca Básica de Cultura Venezolana, MCMLVIII, p. 102). También en la poesía de Aquiles NAZOA navegan esos últimos sobrevivientes de la memoria sentimental de la ciudad. Pueden consultarse al respecto los poemas «El último pandehornero», «El frutero» y «Antonio Miranda, el rey de la miel de abeja y poeta de la calle», en *Obras completas*, Papeles Líricos, vol. II, pp. 172-174, 268-269 y 269-270, respectivamente.

²⁷⁵ Véase Néstor GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas*, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

²⁷⁶ Arturo USLAR PIETRI, «El gallo», en su libro *Los cuentos de la realidad mágica*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 98-106.

²⁷⁷ Esta composición oterriada puede verse en la *Obra poética*, *op. cit.*, pp. 116-118. En los pueblos de Otero Silva, Rulfo y García Márquez, la lidia de gallos es «uno de los referentes obligados». Así, cuando se funda Macondo hay que guardar una de las obsesiones que asaltan a su fundador José Arcadio: «no habrá gallos de pelea en el pueblo». Pues precisamente una pelea de gallos fue la causa por la que José Arcadio tuvo que abandonar la Guajira, huyendo de Prudencio Aguilar, a quien había matado en la disputa. (Véase Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *op. cit.*, p. 444).

Pero incluso —por qué no— en Campo Oficina aún había tiempo para los ritos de la imaginación: contemplar, por ejemplo, «luna inmensa y deforme, calabaza de luz, vientre desnudo de un niño de fuego» (p. 233), que asomaba por los techos de las casas de la fundación petrolera. Las condiciones históricas nacionales impondrán a la siguiente novela de Otero Silva un discurso más directo.

**IV. DISCURSO DE LA TORTURA
(*LA MUERTE DE HONORIO*)**

IV. DISCURSO DE LA TORTURA (LA MUERTE DE HONORIO)

De la alegórica cárcel de amor de Sor María de Los Ángeles (1750- ?)¹ o los «cantos de la prisión» de Rufino Blanco Fombona, a la mazmorra gaditana donde el Francisco de Miranda de Denzil Romero ejecuta cabriolas eróticas², la historia ficcional de Venezuela está signada por una continua privación de libertad. Los «homiciados» que embarcan con Colón en su tercer viaje a las Indias para «ganar honra»; los indígenas reducidos a la esclavitud; los negros cimarrones capturados; los federalistas confinados a la Isla del Burro; los románticos estudiantes del 28 presos en el Castillo Libertador; constituyen el secular «universo carcelario»³ venezolano que se amplía con el paso del tiempo y que inaugura con cada gendarme —dictador o democrático, pero autoritario al fin— nuevas formas de encarcelamiento.

Las ilusiones democráticas que advienen a la sociedad venezolana en 1941 con el general Isaías Medina Angarita se truncan con el golpe de estado liderado por Acción Democrática, que lo derrocó en noviembre de 1945, y el posterior de 1948, que inicia diez años de dictadura. A partir de 1952 se recrudece la situación con el entronamiento del coronel Marcos Pérez Jiménez, erigiéndose entonces en Venezuela el que ha sido definido como uno de los gobiernos más

¹ Antes de entrar en la vida religiosa su nombre era María Josefa Paz del Castillo. Considerada por algunos críticos la primera poeta venezolana, recibió formación de los clásicos del Siglo de Oro español. Si bien hay constancia de que escribiera una composición dedicada al terremoto que asoló Caracas en 1812, sólo se conserva el poema «Anhelos», de claros tonos teresianos y gongorinos. (Véase Ginés de ALBAREDA y Francisco GARFIAS, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1958, pp. 74-75; consúltese también *Diccionario general de la literatura venezolana*, *op. cit.*, tomo I, p. 27).

² Véase Denzil ROMERO, *La tragedia del Generalísimo*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1983.

³ Saumell-Muñoz anota que los «trabajos en las minas, los cañaverales, los cafetales y las haciendas fueron los espacios socio-económicos» en los que se practicaba una modalidad de trabajo donde la libertad era la gran ausente. (Véase Rafael E. SAUMELL-MUÑOZ, «El otro testimonio: la literatura carcelaria en América Latina», en *Revista Iberoamericana*, 164-165 [julio-diciembre de 1993], p. 497).

«fieros» de América Latina⁴. Si Gómez se valió de La Sagrada y sus bandas de chácharos como aparatos de terror, el nuevo «Ciudadano Presidente» —en palabras de Meneses⁵— organiza la SN (Seguridad Nacional), integrada por cinco mil oficiales y agentes y a la que se incorpora un sector de «malvivientes», esto es, «charlatanes, petardistas, mantenidos, mercenarios del crimen», que constituyen «una fuerza indispensable para la estabilidad de la dictadura»⁶.

La represión de los primeros años de tiranía ha sido recogida en el texto *Venezuela bajo el signo del terror*, más conocido como el *Libro Negro* de la dictadura, editado en México en 1952 por el Comando Clandestino de Acción Democrática⁷. Igualmente, diversos escritores han querido dejar constancia de la infamia de este período. En ese sentido, y con claros antecedentes en la terrible obra de Pocaterra *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927)⁸, podría citarse la ya mencionada *Se llamaba SN* (1964) y *Guasina, donde el río perdió las siete estrellas* (escrita en 1953 y publicada en 1969)⁹, de José Vicente Abreu, *Los siglos semanales* (1964)¹⁰, de Simón Sáez Mérida, y *La muerte de Honorio* (1963)¹¹, de Miguel Otero Silva, entre otros.

Tenemos que lamentar que *La muerte de Honorio* no haya sido una novela más elaborada por parte del autor y, en este sentido, es, sin duda, el libro menos afortunado de Otero Silva.

Para el novelista *La muerte de Honorio* es un reportaje que denuncia la situación y las torturas de los presos y, por tanto, la degradación del cuerpo en las cárceles perezjimenistas, aunque ciertos críticos y lectores se «empeñen» en leerlo

⁴ Véase José Luis SALCEDO-BASTARDO, *op. cit.*, p. 590.

⁵ Guillermo MENESES, *La misa de Arlequín*, en *Cinco Novelas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 603.

⁶ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, *op. cit.*, pp. 166-167. Véase también la novela que José Vicente ABREU le dedica a este cuerpo represivo, titulada *Se llamaba SN*, Caracas, Eds. Centauro, 1982, especialmente nota 2, pp. 26-27.

⁷ *Libro Negro*, José Agustín Catalá, ed., Caracas, 1974. [Edición facsimilar].

⁸ El propio Miguel OTERO SILVA resalta los atributos documentales de este libro en su trabajo «El escritor José Rafael Pocaterra», en *El mercado ajeno*, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁹ José Vicente ABREU, *Guasina, donde el río perdió las siete estrellas*, Caracas, Eds. Centauro, 1982.

¹⁰ Simón SÁEZ MÉRIDA, *Los siglos semanales*, Montevideo, Libros de La Pupila, 1969.

¹¹ Para nuestro trabajo hemos consultado la edición de Seix Barral, publicada en Caracas en 1981. En adelante citaremos poniendo el número de página entre paréntesis.

como novela¹². Pero si bien en cierto sentido podemos afirmar que la objetividad y el documento están más presentes en este texto que en los intentos narrativos anteriores de Otero Silva, no lo es menos que a la hora de volcar esas notas testimoniales, recopiladas a través de la entrevista, la tarea del escritor —como creador de ficciones— desvió hacia otros derroteros literarios ese acercamiento directo a la realidad.

La muerte de Honorio fue censurada en 1975 por tercera vez en España, si bien en esa oportunidad no sólo se vetaba la difusión sino también la impresión y exportación de la obra¹³.

La cuarta novela de Otero Silva consta de dos partes llamadas «cuadernos». El Primer Cuaderno, titulado «Cinco que no hablaron», se subdivide a su vez en seis secciones: «El YVC-ALI» —siglas del avión militar—, que narra el traslado, en un «pajarraco de dos motores», de cinco presos —cuatro de los cuales habían sido torturados en las dependencias de la SN de El Paraíso¹⁴— desde la Cárcel Modelo de Caracas a la Cárcel Nueva de Ciudad Bolívar¹⁵; luego se van

¹² Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 42.

¹³ En la investigación hemerográfica que realizamos en los archivos del periódico *El Nacional* tuvimos acceso a la documentación relativa a la censura —algunos textos reproducidos en forma facsimilar en el diario capitalino—. Seguidamente reproducimos algunos fragmentos de una carta, de descuidada redacción y tipografía, del Ministerio de Información y Turismo español (Madrid, 3 de noviembre de 1975) que justifica la decisión y que nos parecieron curiosos:

se presenta a los rebeldes revolucionarios como puros idealistas dispuestos a dar su vida por una causa justa, aunque sea recurriendo al atentado terrorista, e incluso a sufrir los más despiadados suplicios a los que son sometidos [...]

A ello se añaden, esporádicamente, referencias a la España fascista, blasfemia, comentarios irreverentes sobre los sacramentos, con lo que se completa el cuadro de obra tendenciosa y de claro matiz subversivo.

¹⁴ El novelista José Vicente Abreu, reo brutalmente torturado por la dictadura militar y por la democracia, describe la sede de la Seguridad Nacional, ubicada en uno de los barrios aristocráticos más antiguos de Caracas y a escasa distancia de la residencia del dictador: «Un edificio bajo, gris, de puertas amplias, escaleras cubiertas de linóleo jaspeado. Da la impresión de estar ante una fábrica. Los vidrios de la fachada, pintados de gris plomo. Barandas y puertas de hierro. Nada que indicara las puertas del infierno». (Véase José Vicente ABREU, *Se llamaba SN, op. cit.*, p. 33).

¹⁵ Durante la dictadura de la Junta militar que se inicia en 1948 los traslados de los presos se realizaban en autobús desde la Cárcel Modelo de Caracas a la Penitenciaría de San Juan, o en la bodega de los barcos Guárico, Guayana o Trujillo desde Caracas al Campo de Guasina de Ciudad

sucediendo los cinco relatos dramáticos de los personajes, encabezados por su profesión específica: «El tenedor de libros», «El periodista», «El médico», «El capitán» y «El barbero».

En cuanto al Segundo Cuaderno que integra esta novela, identificado como «Honorio y su muerte», funciona a modo de epílogo. Escrito en forma de diario, transcurre durante los meses finales de la dictadura de Pérez Jiménez, y gira en torno a la figura de Honorio, supuesto hijo del barbero, de quien el resto de los presos se sienten en cierta medida padres emotivos.

De la parte titulada «El YVC-ALI» se ha dicho que «sirve no sólo para presentar al quinteto protagónico» —«cinco conspiradores muy peligrosos» (p. 19)—, sino también «para hacer algunas alusiones a la SN y a los esbirros o a agentes de ese cuerpo represivo»¹⁶. Habría que añadir, además, que este episodio preliminar está constituido por el zigzagueante relato del traslado de los presos en alternancia con descripciones aéreas de un paisaje metafórico, forzadas en medio de tal ambiente tenso y autoritario.

1. EL TRANSCRIPTOR Y LOS SUJETOS FABULADORES

El género testimonial suele contar con un transcriptor, editor o gestor, que se ocupa de redactar el relato heroico que a él —etnólogo, antropólogo, periodista o escritor— le han contado los informantes¹⁷. En otras ocasiones, le corresponde al propio novelista testimoniar su misma vivencia autobiográfica. En

Bolívar. (Véase el *Libro Negro*, *op. cit.*, p. LIII). Dichos viajes también han sido recreados en las siguientes novelas: *Los siglos semanales*, de Simón Sáez Mérida, y *Se llamaba SN*, de José Vicente Abreu. La Cárcel Nueva de Ciudad Bolívar fue inaugurada con los prisioneros enviados desde los Campos de Guasina y Sacupana, la SN y la Cárcel Modelo de Caracas principalmente. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, prólogo a *La muerte de Honorio*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, p. 10).

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ Véase Miguel BARNET, «La novela testimonio: socioliteratura», en su novela *La canción de Rachel*, Barcelona, Editorial Estela, 1970, p. 145. Este trabajo del estudioso cubano puede consultarse también en *Testimonio y literatura*, René JARA y Hernán VIDAL, comps., Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986, pp. 280-302.

principio, Miguel Otero Silva opta por la primera fórmula para escribir *La muerte de Honorio*. Américo Martín, en el prólogo que hace a la obra *Los siglos semanales*, de Simón Sáez Mérida, se pregunta acerca de cómo pudo el autor de *La muerte de Honorio* novelar *testimonialmente* una experiencia en la que no participó. Sin embargo, y así lo ha reconocido algún crítico, las secuencias más directas y documentales son las de mayor logro de este libro de Otero Silva¹⁸. Pues sin menospreciar la trascendencia del carácter autobiográfico como punto de partida para la creación artística, también cuenta el hecho de que el novelista-gestor debe disponer de la suficiente sensibilidad y capacidad de travestismo para «apropiarse» de las historias de vida de los “otros”. En este ejercicio de la ficción testimonial vislumbramos, entonces, un triple ministerio del gestor: hacer de intermediario entre el informante y los lectores, transcribir literariamente el discurso del testigo y realizar una tarea de documentación.

Este último menester obliga al novelista de una obra-testimonio a realizar un sondeo o investigación acerca de la época en que ocurrieron los hechos que se relatan en el texto. Si nos centramos en *La muerte de Honorio*, de los datos históricos fidedignos que intervienen en el libro (algunos de ellos verificables), se infiere que Otero Silva acometió un proceso de investigación e indagación de la dictadura militar, que, por otra parte, no ha sido abordada suficientemente por los historiadores, dificultad con la que nos encontramos al estudiar esta novela. Vale citar, por ejemplo, las referencias a ciertas figuras del momento como Carnevalli¹⁹, Leonardo Ruiz Pineda²⁰, Santos Yorme²¹ y los torturadores de turno —el Mocho,

¹⁸ Véase Orlando Araujo, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 142 y sigs.

¹⁹ Dirigente del partido Acción Democrática.

²⁰ Leonardo Ruiz Pineda (1916-1952) era Secretario General del Partido Acción Democrática y Ministro de Comunicaciones, cuando un golpe militar derroca al presidente Rómulo Gallegos. A partir de ese momento pasa a la clandestinidad, desde donde dirige la resistencia contra la dictadura, hasta que la noche del 21 de octubre de 1952 cae asesinado por fuerzas de la Seguridad Nacional. (Véase José Vicente ABREU, *Se llamaba SN*, op. cit., nota 7, p. 52).

²¹ Santos Yorme era el seudónimo que el entonces militante comunista Pompeyo Márquez — Ministro del actual gobierno venezolano— utilizó durante el período de Pérez Jiménez. «Al principio [dice el propio Márquez] la policía creía que Santos Yorme [...] correspondía a Eduardo Gallegos Mancera. [...] no creían que un joven como yo, que no era doctor, podía ser el Secretario General del P.C.V., en la clandestinidad y el autor de los numerosos artículos que aparecían en

el Negro, el Loco, el Bachiller—; además de hechos reales que sucedieron en la sociedad venezolana de la época, como ciertos alzamientos o conspiraciones, que aparecen en la novela simplemente reseñados pero no relatados.

Con la escritura de *La muerte de Honorio* Miguel Otero Silva recupera un referente histórico, para cuyo fin empleó una técnica similar a la que había manejado en obras anteriores. En esta ocasión, la base fidedigna se asienta en el testimonio de tres venezolanos que padecieron cárcel y torturas durante la dictadura de Pérez Jiménez. Ya en una nota que encabeza el texto de la primera edición, el novelista destaca lo siguiente:

Los personajes y el argumento de este libro son imaginarios. En cuanto a los maltratos que en él se narran son auténticos y fueron padecidos por venezolanos de carne y hueso en los años inmediatamente anteriores a 1958 (p. 5).

Así, Otero Silva hizo uso del recurso testimonial como modo de aproximación a la realidad, aunque ya previamente, como hemos visto, en *Fiebre*, *Casas muertas* y *Oficina n° 1*, había utilizado métodos documentales directos. El autor apunta que para reformular el material histórico que daría forma a *La muerte de Honorio* necesitaba presos que «no hablaron» durante la represión y los castigos a que fueron sometidos por los esbirros perezjimenistas. Guiado por este impulso «solicité [dice Otero Silva] de los partidos de oposición a la dictadura los nombres de tres candidatos»²². Salom Mesa, que daría lugar al tenedor de libros de la novela, fue designado por Acción Democrática; Luis Miquilena, que inspiraría al periodista, fue el nombre apuntado por Unión Republicana Democrática (Sanoja Hernández puntualiza que este personaje también debe mucho a la fabulación que Otero Silva hizo «en torno a su propio oficio» de periodista²³); y finalmente

Tribuna Popular y en variadas revistas internacionales». (Véase Pompeyo MÁRQUEZ, «Eduardo, el amigo y compañero que conocí», en el homenaje que bajo el título de «Para recordar a Eduardo Gallegos Mancera» le dedicó el «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 8 de julio de 1990, pp. 34-35).

²² Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, op. cit., p. 46.

²³ Sanoja Hernández, pról. cit. a *La muerte de Honorio*, op. cit., p. 11.

Eduardo Gallegos Mancera —sobrino de Rómulo Gallegos—, del que el novelista tomó datos para el médico, fue propuesto por el Partido Comunista de Venezuela.

Gallegos Mancera (1915-1989) se convertiría con el tiempo en uno de los entrañables amigos de Miguel Otero Silva. Pese a su juventud, los sucesos de febrero de 1928 marcan tempranamente su compromiso social e ideológico, que se iría conformando con lecturas de José Carlos Mariátegui, Waldo Frank y novelistas rusos y venezolanos. «Jóvito Villalba y Miguel Otero Silva, entre otros, fueron mis paradigmas en aquella época», aclara Gallegos Mancera²⁴. Durante los años del gomecismo se dedica a la distribución del periódico clandestino *El Imparcial* (1928), fundado por el poeta Andrés Eloy Blanco²⁵. Pompeyo Márquez afirma que Gallegos Mancera «era un estoico, y así resistió las torturas» a que fue sometido por la represión de Pérez Jiménez²⁶. Durante sus actividades clandestinas utilizó diversos seudónimos, como Arturo Villa, Gonzalo Tello o Rufo, según registra Castellanos en su investigación sobre la «seudonimia» en Venezuela²⁷. Lector voraz, escribió dos libros de poesía: *Ancho río, alto fuego* (1975) —del cual Otero Silva elaboró el prólogo— y *Sol, sólo sol* (1987).

El hecho de que Miguel Otero Silva requiriera para la documentación de *La muerte de Honorio* un representante de cada grupo político opositor a la dictadura no debemos enjuiciarlo como una elección mecánica y caprichosa, pues ejemplifica, y muy acertadamente, la Unidad Nacional de lucha que se había gestado en torno a la figura del tirano Marcos Pérez Jiménez²⁸.

²⁴ Eduardo GALLEGOS MANCERA, «Fragmentos de mi autobiografía», en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 18 de junio de 1989, p. 1.

²⁵ Véase *La prensa clandestina y otros documentos durante la dictadura gomecista*, Ramón J. VELÁSQUEZ, XI tomos, Caracas, Eds. del Congreso de la República, 1975, especialmente el prólogo de Jesús SANOJA HERNÁNDEZ.

²⁶ Pompeyo MÁRQUEZ, *loc. cit.*, p. 35.

²⁷ Rafael Ramón CASTELLANOS, *Historia del seudónimo en Venezuela, op. cit.*, tomo I, p. 252.

²⁸ Si Otero Silva no solicitó un militante de Copei (Comité Organizador por Elecciones Independientes) como informante de su novela, se explica porque los copeyanos, pese a que integraron el frente de oposición a la dictadura, no fueron ni perseguidos ni torturados por el régimen. Sin embargo, tampoco podemos descartar que esa «ausencia» radique en prejuicios ideológicos hacia esa organización política demócrata-cristiana. (Véase Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, pról. *cit.* a *La muerte de Honorio, op. cit.*, p. 13).

En cuanto a los personajes del capitán y el barbero, el primero pudo tomarse del subteniente Lucio Bruni Celly y del capitán Martín Márquez Añez, secuestrados y enviados junto con otros militares a la cárcel de Ciudad Bolívar el 27 de junio de 1954²⁹; el segundo podría corresponder históricamente a Jesús Rojas, quien, en efecto, ejercía el oficio de barbero y sufrió presidio en la cárcel de La Rotunda durante la época de Gómez³⁰. Jesús Sanoja Hernández explica que en el semanario político *Aquí Está!...* (1942-1945) leyó en su día un cuento de Otero Silva titulado «La muerte de Honorio»³¹, inspirado, según palabras del propio novelista, «en un relato que me hizo un barbero de Duaca»³². En este texto corto de Otero Silva, un preso de vida simple y anodina inventa a sus compañeros de calabozo (como en la fábula de *La muerte de Honorio*) la historia de un hijo llamado Honorio, a quien «mata» al final del relato confesando su inexistencia. En este personaje, supuesto germen de una parte de esta novela de Otero Silva, ciertos críticos han pretendido ver una intencionalidad simbólica, en el sentido de que Honorio representaría la imagen de unidad que los venezolanos sólo logran en situaciones históricas difíciles y cuya cohesión se desvanece con la libertad³³.

Partiendo de la idea de que el sujeto *escritural* de la literatura de testimonio es el resultado de la unión del hablante real y el escritor, Miguel Barnet sostiene en sus teorizaciones que los distintos informantes elegidos por aquél tienen que ser representativos del grupo al que pertenecen³⁴. También Lukács, en su ensayo sobre la novela-reportaje, apunta que en esta modalidad narrativa «el individuo, el destino individual, debe aparecer [...] de forma típica, esto es, debe

²⁹ Estos interesantes datos pueden verse en un artículo suscrito por JEZ —seudónimo de Jesús Sanoja Hernández—, titulado «La muerte de Honorio», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 11 de octubre de 1970. Consúltese también *Libro Negro*, *op. cit.*, p. LXXI.

³⁰ Véase Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 43; y el artículo citado suscrito por JEZ.

³¹ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, pról. *cit.* a *La muerte de Honorio*, *op. cit.*, p. 9.

³² Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 42.

³³ Véase Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva», en *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 61.

³⁴ Miguel BARNET, *op. cit.*, p. 134.

conservar los rasgos de clase como individuales»³⁵. En este sentido queda justificada la determinación de Miguel Otero Silva de que los informantes pertenezcan a distintos partidos, tengan profesiones diferentes, etc. Sin embargo, cierta crítica estima que hay un elemento que tiñe de irrealismo *La muerte de Honorio*. El hecho de que el tenedor de libros, el periodista, el médico, el capitán y el barbero se comporten como una «síntesis temática amplia» que representa las profesiones, clases, mentalidades, actitudes y partidos de la Venezuela perezjimenista, implicaría que «cada uno de ellos» encarna, a su vez, la suma de varios personajes-tipo³⁶. Frente a estos enfoques señalados, pueden servir las palabras del escritor, quien confiesa:

Yo creo sinceramente que, al menos como fórmula o procedimiento consciente, yo no empleo símbolos al escribir mis novelas, ni en sus situaciones ni en sus personajes, ni en sus paisajes³⁷.

Y según argumenta el mismo Otero Silva, *La muerte de Honorio* no contiene «un mensaje elaborado como un símbolo unitario sino una historia inspirada en un relato que me hizo un barbero de Duaca»³⁸.

Por todo ello, podemos concluir que Luis Carlos Tosta (el tenedor de libros), Eugenio Rondón (el periodista), Salvador Valerio (el médico), Roseliano Luigi (el capitán) y Nicolás Barrientos (el barbero) son recreaciones de los informantes reales que conoció Otero Silva y, como tales, están ficcionalizados.

Según Barnet, además, los sujetos enunciadores de un discurso testimonial deben cumplir dos requisitos: ser representativos de la colectividad y haber vivido momentos cruciales de la historia del país al que pertenecen³⁹. Basta cotejar *La muerte de Honorio* y la realidad histórica venezolana de entonces para

³⁵ György LUKÁCS, en *Sociología de la literatura*, trad. Michael Faber-Kaiser, Barcelona, Eds. Península, 1973, cap. ¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt (1932), p. 124.

³⁶ Véase Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, op. cit., p. 233.

³⁷ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa*, op. cit., p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁹ Miguel BARNET, op. cit., especialmente p. 144.

advertir que estas premisas barnetianas se cumplen en dicha novela de Miguel Otero Silva.

Dada la base documental sobre la que se asienta *La muerte de Honorio*, tomada de los relatos de los entrevistados, resulta interesante reflexionar acerca de si el sujeto informante está o no en una situación de poder, si bien el propio enunciado referido en su momento al novelista se encargaría de ser portador de esa condición. Después de la feliz caída de Marcos Pérez Jiménez en 1958, suscitada por la unidad de todos los sectores nacionales, el panorama de Venezuela sufre un giro radical. Los partidos Acción Democrática, Copei y Unión Republicana Democrática emprenden la lucha conjuntamente; por otro lado actúan distintas facciones del ejército; y en cuanto a la izquierda, no aceptaba sino una vía revolucionaria. Pero a partir de las primeras elecciones, en diciembre de 1958, Acción Democrática —grupo político en el cual milita el tenedor de libros— gana por mayoría. Con respecto a Unión Republicana Democrática, representada por el personaje de ficción del periodista, desde 1960 abandona el pacto de gobierno, generándose entonces una crisis en su seno que ocasionará la huida de muchos de sus miembros hacia posiciones más extremas. En cambio, el sector de la izquierda, que encarna el médico en *La muerte de Honorio*, queda reducido a la derrota y a la clandestinidad, ya que en 1962, un decreto ejecutivo del entonces presidente Rómulo Betancourt disuelve el Partido Comunista. Por tanto, si consideramos la fecha de 1963 en que Otero Silva publica *La muerte de Honorio*, podemos afirmar solamente, *sensu stricto*, que el testimonio del tenedor de libros estaría dado desde el poder. Sin embargo, la lucha ideológica por la hegemonía se continúa a través de la insurgencia armada y, estéticamente, con el discurso de la resistencia⁴⁰, que se erige, según Hugo Achugar, en una etapa de desarticulación del discurso del sector del poder⁴¹.

⁴⁰ En este sentido fue importantísima la labor transgresora de los grupos literarios *Tabla Redonda* (1959-1965) y *El Techo de la Ballena* (1961-1967) y sus respectivas revistas, cuya violencia textual a veces trasciende la mera producción estética y se asienta en la realidad venezolana del momento. (Véanse las siguientes referencias: José BARROETA, *La hoguera de otra edad*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1982; Elena VERA, *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana (1958-1983)*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985; la *Antología de El Techo de la Ballena*, Ángel RAMA, comp.,

2. LA PALABRA Y EL PODER

Uno de los objetivos de la narrativa hispanoamericana de los últimos años reside en llevar al texto las distintas voces de sectores que tradicionalmente, o bien discurrían silenciosos o sólo eran registrados como contenidos de la ficción. Esta narrativa de la periferia, que traslada a la página vidas de cantantes, reclamos femeninos, orquestaciones infantiles⁴², a su vez traduce el ser del referente. Por lo demás, nos parece que asistimos a un mayor grado de acercamiento entre los escritores y la cultura de la oralidad:

El escritor se identifica con esta periferia porque de algún modo forma parte de ella, y al recrearla en su escritura genera el espacio de una práctica social alternativa al discurso del poder⁴³.

Caracas, Fundarte, 1985; y *La izquierda cultural venezolana*, Alfredo CHACÓN, comp., Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970).

⁴¹ Hugo ACHUGAR, «Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano», en *La historia en la literatura iberoamericana*, Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer, comps., Hanover, Eds. del Norte, 1989, p. 281.

⁴² Desde la década del setenta hasta hoy se ha publicado un considerable número de novelas — el cuento aparece con menos frecuencia— que gira en torno a la canción y la música popular hispanoamericana: *¡Que viva la música!* (1972), de Andrés Caicedo; el relato «El inquieto Anacobero» (1976), de Salvador Garmendia; *Celia Cruz, Reina Rumba* (1982), de Umberto Valverde; *Bolero* (1987), de Lisandro Otero; *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), de Luis Rafael Sánchez; *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), de Eduardo Liendo; *Entre el oro y la carne* (1990), de José Napoleón Oropeza, entre otros. La voz de la femineidad y la sabiduría infantil se deja sentir, por ejemplo, en la narrativa de Cristina Peri-Rossi; asimismo, las ficciones de Isabel Allende, Rosario Ferré, Laura Antillano, Elena Poniatowska, Laura Esquivel y Marcela Serrano, acusan una marcada respuesta a la búsqueda de identidad del “otro sexo”. Para datos concretos sobre el sistema de producción de una escritura femenina puede consultarse Helena ARAÚJO, *La Scherezada criolla*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989; o *Escribir en los bordes*, Carmen BERENQUER, comp., Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990.

⁴³ Beatriz GONZÁLEZ STEPHAM, «Discurso populista e imaginario en la Venezuela petrolera», en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 2 de julio de 1989, p. 10.

Dentro de este modelo situaríamos la literatura testimonial, cuya función pragmática radica, como en todo discurso, en el acceso al poder a través de la escritura, que a su vez vendría a reproducir ese poder.

Por otro lado, las relaciones palabra-poder encarnan multitud de manifestaciones: desde la censura a los escritores considerados como «contestatarios» de lo establecido⁴⁴ —de ahí una explicación a la narrativa de la necesaria diáspora hispanoamericana—, pasando por sujetos discursivos (dictadores, políticos, verdugos) que son a la vez amanuenses de la palabra escrita⁴⁵. Esta relación entre poder institucionalizado y poder de la letra resulta fundamental a la hora de referirnos a «la facultad de expresar ese poder», puesto que «el poder absoluto del lenguaje asocia la palabra con el poder político»⁴⁶. Además, una de las vías de conquista se realiza a través del acto enunciativo, que vendría a ser, en última instancia, «el control de la producción simbólico-discursiva». Así, determinados sectores tradicionalmente marginados —mujeres, obreros, habitantes de barriadas, indios, homosexuales, presos— entran a formar parte de la última novelística latinoamericana e inauguran —quizás— una forma de combate «espontáneo» y recurren a «modos no institucionalizados de lucha» para revocar la historia⁴⁷.

En *La muerte de Honorio* la autoridad de los esbirros se manifiesta a través de un discurso escatológico: «“Cuidado, carajo, con matar a ese hombre”» (p. 67); «“Desnuden a ese carajo”» (p. 79); «“Vamos a traer a las tres viejas para montarlas

⁴⁴ Refiriéndose a los narradores que suceden a los del *boom*, Ángel Rama apunta que ajustándose a los mensajes ideológicos de sus estéticas se inclina por el título de «los contestatarios del poder». (Véase Ángel RAMA, «Los contestatarios del poder», en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1979-1980)*, México, Marcha Editores, 1981, p. 48).

⁴⁵ Un repaso por diferentes novelas de la dictadura nos mostrará la grafomanía que sufren los gendarmes de la ficción continental: el «Primer Magistrado» de Carpentier —como sátrapa ilustrado— protege las artes y las letras; «El supremo» de Roa Bastos quiere trascender en su obra escrita; el patriarca garciamarquiano escribe pasquines con versos de Rubén Darío.

⁴⁶ Antonieta MADRID, «Poder de la palabra», en su libro *Lo bello, lo feo*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1983, p. 50. Esta analogía dominio-expresión literaria también ha sido sugestivamente estudiada por Martín Lienhard referida a “los vencidos” y a otros sectores marginales actuales, en su libro *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

⁴⁷ Hugo ACHUGAR, *op. cit.*, p. 281.

en un *ring*, aquí mismo frente a ti, a ver si es verdad que no hablas, comunista de mierda”» (p. 83); «“El asunto es que habla o se jode, doctorcito...”» (p. 100). Asimismo, esta naturaleza discursiva se registra también en la identidad verbal de los verdugos de otros textos carcelarios que consultamos, como *Se llamaba SN*, de José Vicente Abreu, y *Los siglos semanales*, de Sáez Mérida. En esa “mala” palabra —violación del código social— los guardianes del régimen reafirman su dominio⁴⁸. En otras ocasiones, esta apología del exabrupto se alterna con «estudiados sermones» o «inesperados discursos» de oratoria demagógica:

“Yo he estudiado a fondo las teorías revolucionarias para situarme en condiciones de combatirlas de una manera consciente”, “Un médico de su categoría no tiene derecho a malbaratar su carrera ni a sacrificar una existencia que está destinada a curar a millares de enfermos” (p. 83). [Los entrecomillados son del autor].

Este «sermón» está destinado a prefigurar ideológicamente al preso-receptor, carácter alegórico del populismo hispanoamericano, y que Miguel Otero Silva recreará magistralmente en el «Prólogo» de su siguiente novela *Cuando quiero llorar no lloro*.

Por otro lado, el relato de los presos protagonistas de *La muerte de Honorio*, centrado en la tortura (el cuarto de las bicicletas, el *ring*, descargas eléctricas, el insulto y todo tipo de humillaciones) y, en definitiva, en la negación del cuerpo, echa abajo el imperio dictatorial que se imponía sobre los venezolanos. Veamos algunos ejemplos:

El frío uniforme me insensibilizó el lomo y las nalgas, y no sentía dolor salvo el desgarramiento en la región de las muñecas donde se clavaba la mordedura de las esposas, herida que se hacía más y más profunda porque el peso entero de mi cuerpo presionaba sobre esta llaga (El tenedor de libros, pp. 37-38).

A medida que transcurrían las horas me masgullaban más y más las plantas de mis pies, ya no me quedaba superficie sana que colocar sobre el filo, manaba

⁴⁸ Véase Ariel C. ARANGO, *Las malas palabras*, Barcelona, Eds. Martínez Roca, 1989, p. 16.

sangre de las regiones rotas, se volvió sufrimiento tan insoportable que yo pretendí a toda costa bajarme de aquellas navajas (El periodista, p. 54).

Me bajé resueltamente del *ring* y me arrojé al suelo, pero llovieron al instante sobre mis costillas y sobre mis tibias los porrazos de los *black-jacks* de los esbirros, y me treparon de nuevo sobre los filos cortantes. Las bofetadas del Negro duraron hasta mucho después del amanecer (El médico, p. 81).

Estas referencias textuales (que hemos glosado en toda su amplitud) son «testimonios» de los distintos personajes que ponen en tela de juicio la versión histórica oficial del perezjimenismo, según la cual esta época fue solamente la era de los grandes monopolios venezolanos, el alto desarrollo de la industria y el comercio, las obras públicas. Esta Venezuela de «la hojarasca» y el falso progreso ha intentado velar la verdadera nación que permanecía oculta y que «se movía bajo la piel de la Venezuela oficialmente feliz y próspera»⁴⁹.

La muerte de Honorio, y sobre todo el relato del médico, exalta «una valoración del cuerpo humano, en su materialidad, como base para la formulación de un compromiso ético y político» revolucionario o no⁵⁰. En su historia el galeno manifiesta que:

allá en el fondo de mi corazón hormigueaba una especie de anhelo que empezaba a cumplirse. Me enfrentaba por fin a la prueba culminante que yo había esperado tanto tiempo en medio de mis zozobras de perseguido. Ahora iban a saber si el Médico era capaz de soportar el tormento sin hablar, de repetir bajo las afrentas (p. 81).

Pronto sustituyó la frase «No tengo nada que decir» por la del cubano Julio Antonio Mella «[h]asta después de muertos somos útiles». A través de este ceremonial discursivo, condenado a una celebración de cuarto oscuro, el preso

⁴⁹ José Agustín CATALÁ, introducción a la primera edición de la novela *Se llamaba SN*, de José Vicente Abreu, incluida en la edición que consultamos y ya citada anteriormente, p. 17.

⁵⁰ Hernán VIDAL, «La Declaración de Principios de la Junta Militar chilena como sistema literario: la lucha antifascista y el cuerpo humano», en *The discourse of power. Culture, hegemony and the authoritarian state in Latin America*, introducción y edición de Neil Larsen, Minneapolis, Institute for Study of Ideologies and Literature, 1983, p. 46.

alcanza entonces un estado de purificación personal capaz de instituir otra realidad futura.

Asimismo, las referencias que los relatos de los presos hacen a los esbirros desmorona el imperio perezjimenista y degrada el poderío militar representado por las figuras de los torturadores: el Jefe de castigos, conocido como el Bachiller, miraba a sus víctimas con «ojillos malvados», «sus ojitos de ofidio o de roedor» (pp. 53-54), «tenebrosos ojillos de víbora» (p. 63.); al que le decían el Negro era un «gigante panzudo» en cuyas «manazas» se extendían unos «dedos gordinflones» y cuya identidad oral no iba más allá de un «sonsonete» insistente; y en cuanto al Mocho, una voz de «falsete de marico», pero sobre todo una fría «garra artificial», lo acercaban más a otros reinos que al humano lado de los mortales.

En definitiva, *La muerte de Honorio* cuestiona el poder y su discurso «escriturario», a la vez que reclama una re-visión de la memoria de la historia de Venezuela. Al escribir no sólo convertimos la realidad en palabra, sino que hacemos que la palabra sea realidad.

3. VARIOS CUENTOS, UNA VOZ

En *La muerte de Honorio* cada preso (testigo-víctima) comienza a contar (en pasado) su historia a los compañeros de celda; mientras, simultáneamente, monologa consigo mismo (en presente narrativo) asuntos de otros acentos, separados por el recurso del paréntesis y la letra cursiva, y que sólo van a conocer él mismo y el lector. Los diferentes relatos de los cinco reclusos se suceden, como ya dijimos, según el título del subcapítulo, que alude a los distintos oficios o profesiones de los respectivos personajes: «el tenedor de libros», «el periodista», «el médico», «el capitán» y «el barbero». A pesar de la aparente estructura dialógica de *La muerte de Honorio*, la textura de los diversos relatos, unidos por el tema de la persecución, la clandestinidad, la cárcel y la tortura, es la misma en los cinco discursos, pues, aunque supuestamente hablen cinco personajes, no hay múltiples voces en el texto, a diferencia de las que fluirán en la novela siguiente

del autor, *Cuando quiero llorar no lloro*, pero sobre todo en *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*. A la luz de los enunciados de los presos, el lector cae en la cuenta de que cada uno no plantea posiciones ideológicas independientes, como debería corresponder a opositores integrados en distintos partidos. Cada héroe de *La muerte de Honorio* no representa una postura ideológica propia y autónoma, y en tal sentido cada uno no es autor de las concepciones que su discurso monológico expresa. Podríamos argumentar incluso, como ha sugerido algún crítico, que el trasfondo de la palabra de los reclusos de *La muerte de Honorio* responde a la visión de Miguel Otero Silva⁵¹. El enunciado de estos personajes-narradores se limita a mostrar una pluralidad de caracteres y de funciones argumentales. En este sentido, conforme avanza el relato de cada uno de ellos quedan trazados algunos de sus rasgos psicológicos: el tenedor de libros era un hombre resuelto y enérgico; el periodista, inteligente; el médico, honesto y comprometido; el capitán tenía cualidades de hombre digno y valiente; a la vez que el barbero derrocha la ingenuidad y el donaire populares. Además, gracias al “cuento” que cuenta cada preso a los otros conocemos su vida pasada, anterior a la causa fatal que los iguala.

Por otro lado, Julio Miranda no duda en encasillar esta novela de Otero Silva en la «seudoescritura», argumentando el uso de un «único tipo de lenguaje para todo», que los personajes «hablen y piensen con el mismo lenguaje», aparte de que la uniformidad del discurso no registra las marcadas diferencias sociales entre el tenedor de libros, el periodista, el médico, el capitán y el barbero⁵².

Si bien para nuestro estudio nos hemos interesado esencialmente en el relato que el cautivo cuenta a sus compañeros de celda (sus experiencias de detención y tortura), dado nuestro objetivo de analizar la instancia carcelaria, represiva y degradante, sí hemos advertido a la luz de nuestra lectura global de *La muerte de Honorio*, que el discurso de lo que el preso piensa manifiesta cierto carácter propio que lo diferencia del enunciado anterior. Y en este sentido podemos hablar de una sensibilidad cursi y de color rosa que estructuraría este

⁵¹ Véase por ejemplo Alfredo CHACÓN, «El testimonio en *La muerte de Honorio*», en su libro *La pasión literaria*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988, pp. 73-76.

⁵² Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, op. cit., p. 50.

segundo relato de los presos. Así, el médico confiesa que se ha enamorado de «la mujer de los zapatos color corinto»:

Acosado por ese amor ridículo vivo pendiente de sus pasos y quemado por los celos [...] sufro como sufren los amantes en trance de una separación que bien puede ser definitiva. Y sigo de escondido en escondido sin curarme de esa pasión baldía despertada por una mujer (p. 97).

Por su parte, el capitán se revela con dotes de conquistador en los paseos domingueros, a la vez que luce un uniforme azul de gala y las muchachas andantes lo miran «embelesadas»:

Me consigo una novia de los domingos con quien me une un vínculo tan platónico como frágil, digamos platónico porque nunca vamos más allá de los besos superficiales, y digamos frágil porque nuestras relaciones terminan cuando ella hace un viaje a Maracaibo y no hallamos de qué hablar en las cartas (p. 116).

Y en cuanto al periodista, que según sus mismas palabras carecía de habilidades para «tenorio, casanova o bradomín», no duda en relatarnos una aventura amorosa:

mi admiradora resulta el reverso de esa medalla: una adolescente en botón, estudiante de bachillerato, romántica como Francesca de la Paolo, y enamorada de mi manera de escribir entrevistas tendenciosas y de mi perfil de bandido napolitano. Deslumbrado por la ternura de este ángel de leche y jazmines, la llevo al cine una tarde —sus padres no le permiten salir de noche— y le acaricio en la oscuridad las manos que palpitan como el hocico de los conejos (pp. 57-58).

Todo este discurso sensiblero y folletinesco, extraído de los pensamientos de los distintos presos, constituye una auténtica burla del código del amor.

Para dar veracidad al testimonio, Otero Silva quiso mantener la primera persona, tal y como se expresaron los informantes que él entrevistó. Pero en el enunciado de los cinco presos late la voz, la personalidad y la conciencia del novelista, si bien en la literatura testimonial, género al que se orienta *La muerte de Honorio*, el autor o gestor debe recortar sus funciones a traducir, ser intermediario

entre el informante y los lectores y dar forma artística a lo que éste le contó, es decir, exponer literariamente los acontecimientos, hechos o vicisitudes que le fueron relatados. Así, el uso de la primera persona en esta novela oteriana, como ocurre muchas veces en literatura, no responde a la subjetividad del que supuestamente habla⁵³. Sin embargo, en las secuencias más testimoniales del libro, el autor intentó cumplir el oficio de editor o transcriptor de los relatos. Por ello, José Napoleón Oropeza argumenta que:

quizás el mayor defecto técnico de este libro de Otero Silva esté precisamente en el empleo de la primera persona gramatical como dadora del discurso narrativo, pues ni siquiera en los planos del pasado más remoto [...] logra el narrador mantenerse alejado, sin intervenir en los diversos monólogos⁵⁴.

Con el recurso de la primera persona, destinado a darle carácter de introspección, naturalidad y autenticidad a la novela, el personaje literario debió hacerse independiente de la voz del autor, mediante el uso de palabras y expresiones propias que mostraran una aprehensión particular del mundo. Una cosa es el empleo del *yo* en el texto como entidad gramatical; otra, es «l'identité des individus auxquels les aspects de la personne grammaticale renvoient»⁵⁵. Por ende, el interés informativo de los materiales temático-anecdóticos recopilados por Otero Silva se dispone en la novela en detrimento de la propia plasmación formal⁵⁶, en este sentido, ciertos estudiosos piensan que resulta menos arriesgado

⁵³ La proliferación en los últimos años de novelas escritas en primera persona por autoría femenina señala la búsqueda de la propia conciencia de la mujer. El recurso liberador del “yo” va acompañado, asimismo, de un nuevo léxico y otro uso de la sintaxis y, en general, de una «renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjados por los hombres». (Véase Biruté CIPLIAUSKAITĖ, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, p. 18).

⁵⁴ José Napoleón OROPEZA, *Para fijar un rostro. Notas sobre novelística venezolana actual*, Valencia (Venezuela), Vadell Hermanos Editores, 1984, p. 260.

⁵⁵ Philippe LEJEUNE, *Le pacto autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 16.

⁵⁶ Julio Miranda apunta que la anécdota represiva que se cuenta en *La muerte de Honorio* ya había sido narrada con genial maestría por José Rafael Pocaterra en *Memorias de un venezolano de la decadencia*. (Véase Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana, op. cit.*, p. 230).

acudir a formas de testimonio o documento directo o bien a la reflexión teórica⁵⁷.

En contraposición a estas opiniones Sanoja Hernández manifiesta:

Esta literatura suple al ensayo como visión contemporánea de sucesos transformadores, y añade una cuantía de vivencias, traumas, sentimientos y resentimientos que difícilmente podrían colarse en el género ensayista⁵⁸.

En realidad, Otero Silva no registró en el texto de *La muerte de Honorio* las «historias de vida» tal y como los expresidarios se las contaron y releyó tantas veces en sus libretas de apuntes⁵⁹. Pero si observamos los fragmentos más cruentos y directos de esta obra, referidos a las torturas, advertimos que el novelista intentó abordar una aproximación al discurso del “otro”. Tentativa esta que, por otro lado, rápidamente se trunca. Sin embargo, Otero Silva debió trasladar a la letra impresa esa voz “ajena” de los héroes de cada partido opositor a Pérez Jiménez, tal y como éstos le relataron sus padecimientos, pero —parafraseando a Barbet— en la forma en que el propio escritor se los contaría a los lectores. Al respecto Orlando Araujo aduce:

La fidelidad al documento humano, es decir la no interferencia del autor dentro del testimonio, se convierte, por paradoja, en un acierto literario. [...] La realidad de la violencia supera, en ciertos casos, las exigencias imaginativas de la ficción,

⁵⁷ Julio Miranda apunta que uno de los peligros de la literatura testimonial, de valores e interés informativos, radica precisamente en el retoricismo. Por lo que el crítico cubano sugiere volcar ese material verificable en otros géneros escriturarios más inmediatos. (*Ibid.*, pp. 248-249).

⁵⁸ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Notas para una narrativa de la violencia», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 7 de marzo de 1978.

⁵⁹ En 1979 el novelista chileno Antonio Skármeta defendió en una conferencia internacional, sobre el tema «El surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana, 1950-1975», que las grabadoras portátiles han sido muy útiles a los escritores para la tipología del testimonio, al ofrecer la posibilidad del registro de la conversación. (Véase Antonio SKÁRMETA, «Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en *Más allá del boom, literatura y mercado*, Ángel Rama, ed., Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984, p. 265). Por tanto, la transformación tecnológica que arraiga durante la década de los sesenta en América Latina no sólo tuvo incidencia en una nueva visión de la realidad por parte del artista, sino que facilitó el método discursivo documental. (Véase Ángel Rama, «La tecnificación de la narrativa», en *Hispanamérica*, X, 30 [1981]). Sobre la grabadora como instrumento de trabajo del escritor véase las ideas de Roland BARTHES, *El grano de la voz*, trad. Nora Pasternák, México, Siglo XXI, 1983, p. 330.

siendo necesario, entonces, que el narrador concentre sus energías y emociones en la objetividad de un lenguaje mediúmnico⁶⁰.

Pero si nos detenemos un poco más en estos retazos más directos de *La muerte de Honorio*, concluiremos que Otero Silva ni siquiera en esos fragmentos se limitó a transcribir el discurso real de Salóm Mesa, Luis Miquilena y Eduardo Gallegos Mancera. La palabra atribuida a estos personajes reales constituye una recreación del material que el propio Otero Silva recopiló en las distintas entrevistas que hizo a los informantes. De ahí que, por lo expuesto, resulte en cierta medida «traicionada» la esencia de la literatura testimonial, esto es, la expresión del sujeto hablante y, en definitiva, «el discurso del héroe acerca del mundo, de sí mismo»⁶¹.

Jorge Campos reconoce que Otero Silva abandona en esta novela «su bagaje profesional» de «imaginación, complicaciones argumentales, sublimación poética»⁶². Augusto Germán Orihuela, por su parte, defiende la idea de que el relato de las torturas resulta «brutal, que no inartístico», a lo que añade que el autor puso «empeño» «en evitar deliberadamente un lenguaje poético»⁶³. Para matizar estas opiniones e ilustrar la toma de partido autorial a la que hemos hecho referencia, vamos analizar algunos ejemplos entresacados de la novela, en los que se pierde la pretendida imparcialidad de Otero Silva:

El frío intenso se fue transformando lentamente en ardor de quemada y luego en escozor de espinar innumerables que se clavaban a un tiempo en mi carne, como si estuviera acostado sobre las púas de un cardonal (p. 37). [La cursiva es nuestra].

Hasta este punto del texto, el cronista cautivo (el tenedor de libros) se había expresado en un lenguaje directo y sobrio, en un tono acorde a la realidad

⁶⁰ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea, op. cit.*, p. 142.

⁶¹ Mijail BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, F.C.E., 1986, p. 17.

⁶² Jorge CAMPOS, «*La muerte de Honorio*», en *Ínsula*, 212-213 (1964), p. 20.

⁶³ Augusto Germán ORIHUELA, «*La muerte de Honorio*», en su libro *Desde la colina. (Aproximaciones críticas)*, Caracas, Ministerio de Educación, 1969, p. 115.

narrada. De pronto, se silencia su supuesta voz y surge, entre bastidores, la metaforización de los hechos relatados, poeticidad tan propia de un novelista lírico como Otero Silva. Pero este desfase entre lo narrado y su expresión textual se distancia más aún en casos en que se mezclan en un mismo enunciado la parquedad y el laconismo de escenas truculentas y el exceso de la metáfora. Así afloran imágenes como las siguientes: «cuerpo jaspeado de hematomas» (p. 61); una herida que se convierte en «boquerón sangrante» (p. 64), «soplo de fuego» (p. 65); el «hambre que me acosaba como una loba» (p. 92); además de ejemplos más complejos:

Había tomado entre sus manos una de aquellas estacas de puntas afiladas por los machetes y a mí, esposado y desnudo, lacerado y sin fuerzas, me la había clavado en el ano *como un arpón de ballenero* (p. 64). [La cursiva es nuestra].

Desde las nueve de la noche yo comenzaba a temblar de ese frío, o más bien de escalofríos, o tal vez de fiebre. Daba diente con diente la noche entera, hasta las diez de la mañana del día siguiente, hora en que *un ramalazo de sol se desparramaba sobre la pared fronteriza* (p. 88). [La cursiva es nuestra].

La voz autorial queda reseñada, además, en *La muerte de Honorio* en múltiples imágenes oníricas, claro producto de la configuración literaria del propio Miguel Otero Silva. Veamos un extenso ejemplo que ilustra lo dicho:

Una procesión de ratas atravesaba el corredor en diagonal y llevaban entre los dientes de todas una sábana que al alejarse no era una sábana sino bandera enemiga. Estallaba la guerra entre Guatemala y Nicaragua, y las pequeñas naciones emplazaban sus estados mayores en las esposas que martirizaban mis muñecas [...] Y al día siguiente, al no más recalentar el sol *sobre el tope de la pared fronteriza, Luis XIV se convertía en una inmensa mancha de altos tacones y frondosa peluca negra* (p. 92). [La cursiva es nuestra].

En el apartado que Oropeza le dedica a Otero Silva en su interesante libro sobre la narrativa venezolana, el estudioso insiste en el que considera «pecado» del autor al escribir *La muerte de Honorio*: la inadecuación existente entre la materia narrada —la cárcel y la tortura— y el lenguaje.

Incluso en otras ocasiones alguna nota de humor cruza el discurso contenido y recio del personaje, supuestamente testigo:

Aferrado en defender el pene de tan *voraces enemigos*, les entregaba dócilmente mis pies llagados, en cuyas cortaduras las ratas mordisqueaban con avidez y *yo casi no sentía el ruqui ruqui de sus dientes* (p. 89). [La cursiva es nuestra].

Pero aparte de la metaforización y el carácter de comicidad, otro elemento que nos muestra que en el relato del preso interviene el autor es la presencia constante de la sed, y de toda una imaginería de esta necesidad humana y poética, que signa también otros textos de la producción de Miguel Otero Silva. Se reitera así en este libro una insistente «sensación de sed», un obsesivo deseo de «beber agua», una «gota de agua», un «trago de agua». Los personajes se sienten «sedientos» y esa sed, «arenosa y ocre», llega a producir alucinaciones:

la imagen de una gota de agua se transforma en un trago de agua, y después en un vaso de agua, en un río de agua, hasta volcarse en cataratas como las del Niágara (p. 85).

De todas formas, habría que aclarar también que esta carencia del fluido vital, tan vinculada a las escenas de tortura, aparece en otros textos carcelarios que consultamos, como *Memorias de un venezolano de la decadencia*, de José Rafael Pocaterra, *Se llamaba SNy Guasina*, de José Vicente Abreu y *Los siglos semanales*, de Simón Sáez Mérida.

Dice Pierre Macherey que la primera cualidad del lenguaje del escritor debe ser la veracidad, la «producción de un efecto de verdad», por lo que cualquier texto debe ser «creído bajo palabra»⁶⁴. Y este rasgo de acercamiento a lo real se percibe con más intensidad en la literatura testimonio, dado su intento de expresar la vivencia, personal e histórica, lo más fielmente posible. Las interferencias de *La muerte de Honorio* a las que hemos aludido, insertas en el discurso supuesto del informante, determinan que la historia contada resulte

⁶⁴ Pierre MACHEREY, *Para una teoría de la producción literaria*, trad. Gustavo Luis Carrera, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974, p. 58.

increíble a los lectores y, por otra parte, pone en evidencia su parcialidad en una obra que pretende ser objetiva, si bien ya sabemos que la neutralidad absoluta es imposible en literatura y, en general, en el arte. Se puede hablar entonces de un desfase entre el presunto discurso de los personajes-testigo que narran y aquello que los lectores, por convenio o pacto, creen verdadero. Cualquier escritor necesita del asentimiento del público para que se cumpla el hecho de ficción novelesco, y en *La muerte de Honorio* no existe, pues, un «contrato de fianza» entre el novelista y los lectores⁶⁵.

En verdad *La muerte de Honorio* toma el documento o identidad referencial como punto de partida del producto imaginario. Pero, como se ha visto, hay factores que determinan en esta novela un carácter de inverosimilitud: por un lado, el autor hace hablar a todos los presos con la misma voz; y, por otro, la introducción de fisuras en los fragmentos más documentales del discurso. Todo ello nos conduce a definir *La muerte de Honorio* como un fallido ensayo de hacer una novela testimonial, o de una ficcionalización de dicho testimonio en tanto falseamiento de la identidad y conciencia del yo-informante a través de la voz novelesca del propio Miguel Otero Silva. En síntesis, podríamos designar esta obra como una forma intermedia «entre el testimonio puro y una novela “autorial”»⁶⁶. Miguel Otero Silva transformó el documento primigenio en imaginación, lo cual, a su vez, aleja *La muerte de Honorio* de una realidad totalmente referencial y verificable.

⁶⁵ Véase Philippe LEJEUNE, *op. cit.*

⁶⁶ John BEVERLY, «Anatomía del testimonio», en *Del Lazarillo al Sandinismo*, *op. cit.*, p. 167.

**V. CONTRADICCIONES Y MITOS DE UNA DÉCADA
(CUANDO QUIERO LLORAR NO LLORO)**

1. UN MODELO REJUVENECIDO

En 1970 con *Cuando quiero llorar no lloro*¹ parece que Otero Silva cruza, y tras los intentos anteriores, el umbral de la llamada novela latinoamericana del *boom*. Este libro, calificado por la crítica de obra experimental², responde al paradigma novelesco que por aquellos años subvertía la tradición literaria venezolana. En ese sentido, la quinta entrega de Otero Silva —considerada por el autor su mejor novela³— se inscribe en la búsqueda renovadora que se desata a partir de 1958.

Hacia finales del cincuenta ya se estaban generando en Venezuela las condiciones para la instauración de un nuevo orden cultural. El discurso regionalista galleguiano, que había regido la vida literaria nacional desde la segunda década de este siglo, no respondía al modelo impuesto por la modernidad estética ni a la realidad del país. Por lo que un grupo de jóvenes inquietos —narradores, poetas, músicos, críticos de cine y de arte—, integrados bajo el rótulo de *Sardio*, comenzaron a reunirse seducidos por la «aventura creadora del espíritu». Los sardianos pretendían literaturizar de otro modo los «alucinantes temas de nuestra tierra», abandonando así el lenguaje y los estereotipos de un ruralismo que consideraban anacrónico, si bien esa integración estética que postulaban no quedó exenta de mimetismos europeos⁴.

¹ Para nuestra Tesis citaremos por Miguel Otero Silva, *Cuando quiero llorar no lloro*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985. En adelante incluiremos el número de página entre paréntesis.

² Puede verse, por ejemplo, el categórico juicio de Pedro DÍAZ SEIJAS en «*Cuando quiero llorar no lloro*, novela experimental», en su libro *Deslindes*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1972, pp. 25-29.

³ Argenis Rodríguez recuerda que ése fue el comentario que le hizo Miguel Otero Silva cuando le entregó un ejemplar de *Cuando quiero llorar no lloro*. (Véase Argenis RODRÍGUEZ, «*Cuando quiero llorar no lloro*», en *El Nacional*, Caracas, 18 de junio de 1972).

⁴ «Testimonio» —publicado en *Sardio*, 1 (mayo-junio de 1958), p. 3—, reproducido en *Manifiestos literarios venezolanos*, Juan Carlos Santaella, comp., *op. cit.*, p. 62.

Por otra parte, la dictadura militar había llevado al exilio a muchos escritores y artistas, cuando no habían visto censurada su obra o sufrido torturas en las cárceles.

La acción nos había tomado tan de la mano que aunque jamás hubiéramos pensado expresarla a través de las armas, llevaba ya como propios, diez años de nuestras vidas. La palabra no tenía valor trascendente para nosotros sino eficiencia instrumental; más valía una consigna que una metáfora, más un grano de libertad política, que un alud de libertad creadora, así la una no pudiera entenderse sin la otra⁵.

Esos años represivos, de palabra silenciada pero de espíritu incandescente, como bien muestra esta confesión de Sanoja Hernández, culminan con la firma del *Manifiesto de los intelectuales* en los días previos a la caída de Pérez Jiménez, que proclamaba un enérgico rechazo del *statu quo* imperante⁶. Con los nuevos aires de libertad surgen los grupos *Tabla Redonda* y *El Techo de la Ballena*, cuyos planteamientos programáticos, aupados por artistas plásticos y escritores —el arte es *uno* desde la vanguardia histórica— defienden un doble compromiso⁷. Pero si

⁵ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Aquellos hombres, estos muertos, tales esperanzas», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 22 de enero de 1978.

⁶ Este documento, suscrito por más de cien personalidades del arte, las letras y profesionales liberales, y firmado en la redacción del periódico *El Nacional*, tuvo una decisiva influencia en el desmoronamiento de la dictadura. (Véase una reproducción de este texto en Humberto CUENCA, *op. cit.*, lámina 60, p. s. n.). Cuenca se ha manifestado en relación a esos «papeles» desestabilizadores diciendo: «Aquel inmenso artefacto de cemento y de tanques, que constituía la armazón del régimen anterior, se desplomó ruidosamente en la madrugada del 23 porque el pueblo y la juventud militar no corrompida, llevaron al paro y a la revuelta las consignas impresas por la Junta Patriótica y apretaban nerviosamente entre las manos los manifiestos que con su contenido doctrinal expresaban la energía del pensamiento y demostraban que *papeles sí tumban gobiernos*». (*Ibid.*, p. 111). [La cursiva es del autor].

⁷ Durante los años sesenta se genera en el ámbito de América Latina una conmoción renovadora y modernizadora que afectará no sólo a las letras continentales sino a otras esferas del espacio artístico y social. Marta Traba, por ejemplo, llega a definir esta década como la «edad del cartel» —la *poster age*—, que traduce, muy directamente, el proceso de urbanización y automatismo de la ciudad latinoamericana. (Véase Marta TRABA, *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 101 y sigs.). En el caso venezolano, este decenio fresco e integrador hay que entenderlo desde la misma configuración de los grupos de la nueva vanguardia que aglutinan en su seno no sólo a escritores sino también a pintores, como

balleneros y «tableros» se identifican con las tesis marxistas, sus concepciones estéticas, si no antagónicas, sí presentan ciertas diferencias. Tampoco debemos olvidar que esa derivación ideológica y ese hábito de solidaridad que imbuía a ambos grupos se corresponde con una serie de acontecimientos continentales, como la Revolución cubana —los sardianos la saludaban como «la esperanza más vigorosa»⁸— y las guerrillas del Che, que parecían abrir un nuevo camino a la «desordenada» Nuestra América. Sin embargo, dos hechos del devenir de Venezuela intentan poner cotas a esa efervescencia furiosa: la implacable represión que se desata durante el gobierno autoritario de Rómulo Betancourt, elegido en los comicios de 1959, y, posteriormente, la derrota que sufre la izquierda en las elecciones de 1964. A partir de ese momento, los intelectuales tomarán variadas vías: unos aprovechan las oportunidades que les brinda el nuevo modelo socio-político a través de distintas revistas (*Zona Franca*, *Revista Nacional de Cultura*, etc.) o integrándose en organismos como el INCIBA (Instituto Nacional de la Cultura y las Bellas Artes), cuando no se suman al desencanto y, ensimismados en su ostracismo, hacen una literatura alejada de toda referencia histórica; otros continúan la misión de subvertir un imaginario que no se funda en los nuevos rituales de la realidad socio-cultural, declarando definitivamente la muerte literaria de un «saurio» llamado Gallegos⁹.

La compleja estructura y la artificiosidad técnica de *Cuando quiero llorar no lloro*, inmersa —como ya se ha dicho— en el sistema de prácticas discursivas

Carlos Contramaestre y Jacobo Borges, en *El Techo de la Ballena*, y Darío Lancini y Ligia Olivieri en *Tabla Redonda*. Además, los balleneros llegaron a convertirse en abanderados del movimiento informalista venezolano que, nacido en 1960 como reacción al abstraccionismo geométrico dominante y al realismo crítico defendido por ciertos grupos de izquierda, se proponía destruir la forma y producir una obra caótica, tan destructiva como el medio que la había generado. (Véase Ángel RAMA, *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973). En este sentido tuvimos también oportunidad de consultar el trabajo inédito de Lupe GEHRENBECK, *El Techo de la Ballena. Informalismo y guerrilla*, dirigido por Agustín Martínez y presentado en la Universidad Central de Venezuela en 1983.

⁸ «Testimonio. Las constantes de nuestra generación» —publicado en *Sardio*, 8 (abril-mayo de 1960), pp. 1-3—, reproducido en *Manifiestos literarios venezolanos*, *op. cit.*, p. 66.

⁹ Véase Alfredo CHACÓN, «Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana: 1958-1968», en *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*, *op. cit.*, pp. 9-57.

que se afianza con el período democrático, ha suscitado plurales opiniones de los estudiosos. José Napoleón Oropeza apunta que la intención de Otero Silva al escribir este texto fue lograr una obra que estuviera «inscrita dentro de los postulados de la novela moderna»¹⁰. A la vez también se ha destacado la visión cinematográfica con la que el autor le dio forma¹¹. A ello habría que añadir las propias palabras de Otero Silva, quien manifiesta que en este libro «he cambiado totalmente mi técnica narrativa, *rejuveneciéndola*»¹². Porque el mismo novelista era «consciente» de la nueva forma que empleó al escribir *Cuando quiero llorar no lloro*, la cual —decía— no debe verse como una «traición» a la novelística precedente, pues el ánimo fabulador, aunque vertido en nuevos moldes, sigue siendo el mismo¹³. Particularmente estimamos que las novelas de Miguel Otero Silva responden a un *continuum* ficcional, a una asimilación de valores y a una búsqueda formal —ésta es nuestra tesis en este trabajo—, que el escritor culminó con *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*¹⁴.

Julio Miranda, por su parte, cataloga a *Cuando quiero llorar no lloro* de «receta» literaria, si bien reconoce en ella algunos aciertos —distanciándose así de *La muerte de Honorio*—, como el tratamiento de los personajes y sus respectivos contextos y la misma asimilación de los recursos técnicos¹⁵. En cambio, el crítico ecuatoriano Benjamín Carrión califica la estructura novelesca de la obra que nos

¹⁰ José Napoleón OROPEZA, *Para fijar un rostro*, op. cit., p. 269.

¹¹ Argenis RODRÍGUEZ, loc. cit.

¹² Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada en Barcelona (España), y reproducida en *El Nacional*, Caracas, 17 de abril de 1970. [La cursiva es nuestra].

¹³ Miguel OTERO SILVA, entrevista cit. realizada por Lorenzo Batallán, p. 4.

¹⁴ Miguel Otero Silva adelantaba a los lectores en 1971 que en su próximo libro el artificio sería aun «más audaz» que en su entrega anterior. Estas palabras vaticinaban el universo ambiguo y pluridimensional de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*. (*Ibid.*). Con su última novela, *La piedra que era Cristo*, aparecida unos meses antes de morir, regresa Otero Silva a la estructura sencilla de *Fiebre*. El último legado del escritor podría definirse como una suerte de lirismo tantas veces barroco, donde se acomete una reivindicación de la figura histórica de Jesucristo, a quien Otero Silva profesaba una gran admiración. (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista cit. realizada por Corina Yepes).

¹⁵ Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, op. cit., p. 234.

ocupa de «honda concepción, de penetrante y audaz realización»¹⁶. También Brushwood argumenta que el manejo de la técnica acometido por Otero Silva en *Cuando quiero llorar no lloro* es «eficaz» en tanto «la estructura de esta novela lleva su mensaje»¹⁷. Incluso no ha faltado quien ha dicho que el propósito inicial del escritor era «satirizar los procedimientos y técnicas de la nueva narrativa hispanoamericana»¹⁸.

Curiosamente se ha llegado a establecer un paralelismo entre la *Sinfonía fantástica* (1830), de Berlioz, y *Cuando quiero llorar no lloro*. En ambas obras la estructura fundamental estaría constituida por «unas pocas líneas (narrativas o melódicas) sencillas, fácilmente reconocibles, que se enlazan y señalan mediante grandes efectos»¹⁹. En la novela de Otero Silva sería la violencia, como motivo recurrente de la anécdota, la idea «fija», mientras que las historias de los personajes actuarían como variantes que se alternan en el todo narrativo.

Si como hemos visto la artificiosidad de *Cuando quiero llorar no lloro* ha sido tema espinoso y polémico, consideramos que este supuesto pecado del novelista traduce el estrecho vínculo que se establece entre los paradigmas de forma y contenido, pues, según el pensamiento bajtiniano, en toda obra la armazón literaria ha de interpretarse de modo «profundo». Esta «arquitectura del objeto artístico», si en efecto tiene significación estética, «se refiere verdaderamente a algo, está orientada valorativamente hacia algo, que se encuentra *fuera de la materia* a la cual está ligada (y además de una manera indisoluble)»²⁰.

¹⁶ Benjamín CARRIÓN, «Miguel Otero Silva... y a veces lloro sin querer», en *Imagen*, 79 (15-31 de agosto de 1970).

¹⁷ John BRUSHWOOD, *op. cit.*, p. 317.

¹⁸ Esta singular afirmación ha sido defendida por la investigadora Luisa Elena DELGADO en un trabajo inédito titulado *Un giro en la narrativa de Otero Silva: Cuando quiero llorar no lloro*, una copia del cual —dedicada por la autora al propio Miguel Otero Silva— nos fue gentilmente cedida para su consulta por Jesús Sanoja Hernández. Véase también al respecto la nota publicada en *El Nacional*, Caracas, 20 de noviembre de 1988, p. 3.

¹⁹ Luisa Elena DELGADO, «Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 13 (1984), p. 205.

²⁰ Mijaíl BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, p. 21. [La cursiva es del autor].

Para la fecha de escritura y publicación de *Cuando quiero llorar no lloro*, habían transcurrido muchos años desde aquel 1928 en que Miguel Otero Silva y un grupo de estudiantes participaron en un levantamiento en contra de la dictadura que, casi de modo inmediato, el escritor novelaría con sesgo autobiográfico en *Fiebre*. Tampoco podía ya escribir como lo había hecho — magistral y poéticamente— en *Casas muertas*, tomando algunos recursos de su maestro Rómulo Gallegos. Asimismo, Otero Silva decide ficcionalizar en *Oficina n° 1* el viraje cultural que sufre Venezuela por el impacto del petróleo. Por otra parte, en la década del sesenta, el modelo literario regionalista se altera totalmente: la tecnología, el desarrollo de los medios de comunicación de masas, el vertiginoso proceso de urbanización, el enfrentamiento armado y el nuevo público, instauran en la sociedad venezolana otros gustos estéticos. Mientras tanto, la pluma de Otero Silva ensayará en 1963 con *La muerte de Honorio* una nueva fórmula para vindicar el espacio histórico y renovar el poder mineralizado de la palabra. Esta adecuación entre realidad narrada y molde novelesco viene a traducir que:

Las técnicas no son neutrales, ni desglosables mecánicamente de los llamados, “contenidos” de las obras, sino que son los sistemas de significar de que disponen los escritores para elaborar esa unidad “dicente” que es una obra de arte²¹.

El propio novelista describe el tránsito de *La muerte de Honorio* a *Cuando quiero llorar no lloro* de la siguiente manera:

la técnica es evidentemente más moderna y más libre. A esa evolución han contribuido sin duda las lecturas, el estudio, amén en el caso de *Cuando quiero llorar no lloro* de enfocar los problemas más juveniles y más actuales a través de la técnica más juvenil y más actual de que yo fuera posible²².

Cuando quiero llorar no lloro se abre con un «Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un emperador romano» (pp. 9-43), que sitúa la

²¹ Ángel RAMA, «La tecnificación de la narrativa», *loc. cit.*, p. 36.

²² Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Mariela Álvarez, en *Summa*, 26 (1-15 de abril de 1971), p. 49.

acción en la Roma bajoimperial de los siglos II y III d. C. Más adelante intentaremos explicar esta inesperada asociación entre el preámbulo y el resto de la novela por la que ya se habían sentido atraídos autores como Macedonio Fernández y Borges²³. Estas páginas clásicas introductorias se prolongan hasta el nacimiento (en 1948) de los tres protagonistas de la obra —llamados Victorino—, y culminan con transcripciones de noticias de periódicos que parodian la historia del momento (pp. 37-42). A continuación Otero Silva sitúa un segundo gran apartado que constituye el *corpus* principal de la novela y que, encabezado por «Hoy cumple Victorino 18 años», nos remite históricamente a 1966. Este lote narrativo se subdivide a su vez en doce retazos referidos a cada uno de los tres protagonistas; de modo que se suceden y se alternan con los siguientes intertítulos: «Victorino Pérez», «Victorino Peralta» y «Victorino Perdomo». Finalmente, *Cuando quiero llorar no lloro* se cierra con un epílogo homónimo, cuya función radica en presentar una situación existencial que queda abierta a la esperanza. Ciertamente que la vida de estos tres jóvenes quedó truncada por la violencia, pero de esta caída surgirá un nuevo Victorino inscrito en un nuevo orden, esplendoroso y utópico.

Dentro de la modalidad técnica de *Cuando quiero llorar no lloro* habría que subrayar la cadencia del tiempo, caracterizado por un brusco corte, capaz de crear una doble historia. En este caso la recuperación del devenir social no se origina por asociaciones impresionistas de naturaleza psíquica ni por un decurso de segmentos narrativos, sino por la inserción de otra fábula que nos remite, a su vez, a otro referente histórico. Esta amplitud cronológica o memoria recuperada, de la que se vale también el escritor mexicano José Emilio Pacheco (1939) en *Morirás lejos* (1967), permite al lector realizar un viaje desde la Roma clásica hasta el acontecer de 1966 en Venezuela, y comprobar que este círculo mítico reproduce la misma historia en otros ámbitos²⁴. Este montaje evocador, que hace coincidir en

²³ El mismo Borges decía que el «prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica». (Véase Jorge Luis BORGES, prólogo a su libro *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977, p. 8).

²⁴ Tomando como punto de partida el *Ulises* (1922), entre las novelas aparecidas en los últimos decenios advertiremos una especie de celebración del mundo clásico, ya desde la propia evocación del título, como en el caso de *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso (1935), o la obra

una misma novela al hombre de distintas épocas, podemos relacionarlo con la explicación que argumenta Ángel Rama para referirse a la nueva postura de «reingreso en la historia» que signa la escritura de las últimas generaciones de narradores, y a la cual acceden a través de tres vías: el realismo, el testimonio y la dilatación cronotópica. Según el crítico uruguayo, la creación de los macrocosmos espacio-temporales (como el formulado por Otero Silva en *Cuando quiero llorar no lloro*) sería «un intento de edificar vastas estructuras interpretativas del largo tiempo latinoamericano y del largo espacio del continente»²⁵.

Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia²⁶.

Y en este sentido pensamos que, al escribir *Cuando quiero llorar no lloro*, Otero Silva no lo hizo únicamente bajo el asombro y alucinación de la nueva técnica —aunque toda obra de arte es un acto alucinatorio—, sino conducido por la propia materia tratada. Con todo, Otero Silva parece que no escapó a los asedios de los tecnicismos de la época. Además, un libro no tiene una existencia solitaria, sino que mantiene «relación, manifiesta o secreta, con otros textos»²⁷. Estos lazos intertextuales van desde la presencia más explícita en la cita, el plagio o la alusión, a la abstracción de la categoría a la que pertenece pasando por el paratexto; a lo

Homérica Latina (1979), de Marta Traba (1930-1983), ya desde la simbología de los nombres de los personajes —el mismo Palinuro azteca o el joven Menelao de *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz (1940). Por otra parte, Marina Gálvez destaca que si el discurso de las últimas décadas «gira» en torno a «acontecimientos más cercanos en tiempo y espacio, lo que favorece la incorporación de aspectos puramente biográficos», sin embargo, una pléyade de novelas «se remonta en tiempo o amplía su espacio». (Véase Marina GÁLVEZ ACERO, en su libro *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, cap. La extensión novelística: décadas 1970-1980, pp. 64-65).

²⁵ Ángel RAMA, «Los contestatarios del poder», en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1966-1980*, op. cit., p. 15 y sigs.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, p. 10.

que habría que sumar las relaciones que un enunciado discursivo mantiene con una serie de elementos de la propia obra: título, subtítulo, fotos, notas a pie de página, prólogo²⁸. Así este último, considerado por la crítica reciente como modalidad genérica, funciona como antesala de lo que va a ocurrir.

El prólogo por el que opta Miguel Otero Silva al configurar *Cuando quiero llorar no lloro* dista mucho de ser el prefacio panegírico o, incluso, el proemio ficcional que anticipa una determinada poética. Ciertamente, el tono festivo, popular y oral, tantas veces hiperbólico, de las primeras 43 páginas del libro decae en el resto de la novela. Sin embargo, y en contra de la opinión de algunos críticos²⁹, hay correspondencias entre la introducción y la unidad narrativa que lo secunda, y si bien por un lado se aprecian notables diferencias estéticas entre ambas, la analogía viene a identificar a las dos sociedades retratadas por Otero Silva en la novela.

A partir del siglo III, el Imperio romano entra en una crisis irreversible, que ya previamente se había manifestado en las dos centurias anteriores. La sociedad romana, basada en un medio esclavista de producción, tiene que afrontar serias dificultades (debilitamiento de fronteras, presiones militares, desastre económico, delincuencia, persecución a los cristianos), que conducirán al vasto Imperio a un declive definitivo tras la muerte de Teodosio (347-395 d. C.). A medida que este sistema socioeconómico iba perdiendo poder, y con ello se tambaleaba su canon cultural, se afianza otra etapa histórica al amparo de otra filosofía: el cristianismo³⁰.

²⁸ *Ibid.*, pp. 9-11.

²⁹ Luis Alberto Sánchez argumenta que el capítulo introductorio de *Cuando quiero llorar no lloro* es una «exhibición» de «humor, vocabulario y gracia barroca cortazarianocarpeneteriana». Concluye el estudioso peruano diciendo que: «la relación entre el preludeo y el texto carece de sentido», a la vez que este «absurdo» narrativo de Otero Silva resulta «muy actual y estimulante». (Véase Luis Alberto SÁNCHEZ, «*Cuando quiero llorar no lloro...*», en *El Nacional*, Caracas, 23 de octubre de 1970).

³⁰ Pueden consultarse los siguientes textos: Gonzalo PUENTE OJEA, *El cristianismo como fenómeno ideológico*, Madrid, Siglo XXI, 1974; F. WALBANK, *La pavorosa revolución. La decadencia del Imperio Romano en Occidente*, trad. Doris Rolfe, Madrid, Alianza Universidad, 1988; y Marta SORDI, *Los cristianos y el imperio romano*, Madrid, Eds. Encuentro, 1988.

Con anterioridad a la regencia de Diocleciano (del 284 al 305 d. C.), se había desarrollado en el Imperio romano un período de convivencia pacífica de varios grupos religiosos, que se ve truncada con la llegada de este nuevo emperador. La toma del poder por parte de Diocleciano se traduce en el «regreso [...] a los dioses de la vieja tradición romana [...] y el planteamiento religioso tradicionalista»³¹. Y ello supuso el inicio de la persecución de los cristianos, si bien el acoso de las autoridades será aplazado durante unos diez años. Pero las razones de este retraso no radican en la simpatía que, en un primer momento, pudo sentir el gendarme imperial por la nueva religión, sino porque Diocleciano consideraba que:

la persecución era peligrosa políticamente y tenía bastante sentido político como para comprender la gravedad de los problemas que iba a provocar la misma, desencadenada contra una minoría fuerte y ya integrada en todos los puntos vitales del imperio³².

Al respecto habría que mencionar la presencia de los cristianos en el ejército y en la guardia imperial. Así a través de un edicto (año 303 d. C.) Diocleciano resuelve una depuración en las filas militares y en el ambiente cortesano. A éste siguieron un segundo y tercer edicto (publicados el mismo año). El cuarto (año 304 d. C.) hacía extensivo el sacrificio a todos los cristianos y en todas las regiones del imperio. Es verdad que hay que reconocer que esas disposiciones fueron ejecutadas de forma desigual en todas las provincias imperiales.

Para la configuración de *Cuando quiero llorar no lloro* Miguel Otero Silva eligió esa destrucción de una etapa de la historia encarnada en cuatro mártires cristianos que mueren por defender su credo³³. Así, toda la semántica de la

³¹ Marta SORDI, *op. cit.*, p. 120.

³² *Ibid.*

³³ El martirologio que consultamos nos indica que el 8 de noviembre cuatro hermanos, llamados Severo, Severiano, Carpóforo y Victorino, «fueron azotados por cordeles emplomados hasta expirar» en la vía Lavicana de la ciudad de Roma. Aunque estos cuatro cristianos murieron durante el desgobierno del emperador Diocleciano, el dato de los nombres sólo fue conocido años más tarde «por divina revelación». (Véase *Martirologio Romano*, trad. Agustín ÁLVAREZ PATO CASTRILLÓN, Madrid, Felipe González Rojas Editor, 1791, pp. 302-304). [Edición facsimilar].

negatividad de la Roma decadente, bajo el cetro del emperador Diocleciano, se comporta como el correlato de la que ha sido llamada “década violenta” de Venezuela (1960-1970). Después del período represivo que sumió al país en una feroz dictadura militar (1948-1958), Venezuela se verá asaltada por un gobierno democrático de métodos igualmente implacables, si no más, que lo asedian ya desde la izquierda o la extrema derecha, ya desde sectores progresistas del ejército, a lo que habría que añadir el descenso de los ingresos petroleros, un acentuado éxodo rural, el desempleo y una acelerada agitación popular. Ante este cuadro, diversos grupos no abrigan otro camino que la transformación revolucionaria de la sociedad. Este aluvión histórico aleccionaría a Miguel Otero Silva para crear, especialmente, al personaje de Victorino Perdomo y su confianza en el porvenir.

Con el triunfo de la Revolución cubana los narradores continentales se solidarizan con la que consideraban única vía de liberación nacional. De otro lado, si repasamos la historia ideológica de América Latina, es fácil advertir que desde el romanticismo la participación del escritor en la sociedad deviene consustanciada a su esencia de artista. En los años sesenta esta común-uniión se acentúa de tal manera que pocas veces se había vinculado con tanto fervor el compromiso del novelista a un período concreto de la historia del continente.

No se trata de oponer categorías veristas, “realistas” frente a purismos idealistas, sino de registrar que junto con la magnificación de la historia concreta, ese viejo problema de la responsabilidad del escritor ante la sociedad adquiere matices más urgentes, acorta las mediatizaciones e impone obligaciones más inmediatas³⁴.

Sin embargo Jaime Mejía Duque postula que en la literatura latinoamericana del *boom* hay dos hechos que tornan ambivalente o ambiguo el compromiso del escritor: las propias leyes de la literatura en cuanto fenómeno de la sociedad de consumo³⁵ —ejemplificado con el Premio Rómulo Gallegos

³⁴ Saúl SOSNOWSKY, «Lectura sobre la marcha de una obra en marcha», en *Más allá del boom: Literatura y Mercado*, op. cit., p. 192.

³⁵ El crítico colombiano apunta que la dinámica de la economía en que estaban inmersos los escritores del sesenta había gestado conflictos de conciencia, quedando así reducida su profesión

recibido por Mario Vargas Llosa en 1967— y el polémico caso Padilla en 1971³⁶. No obstante, al año siguiente el propio García Márquez, en un auténtico acto de fe, confiesa: «La Revolución cubana, con su explosión imaginativa y su atropellada humanidad, tuvo mucho que ver con esta recuperación de mi conciencia de escritor»³⁷.

A medida que avanza la década, el desencanto ideológico arraiga más profundamente en los novelistas latinoamericanos. Tendría que llegar la literatura «luminosa e iluminada de los 80» para que, a decir de Julio Ortega, «una nueva imaginación recusadora» navegue, enérgica, hacia nuevas dimensiones de la realidad³⁸. Pese a los sueños truncados de la mayoría de los integrantes del *boom*, el autor de *Cuando quiero llorar no lloro* mantenía el optimismo ideológico que, independientemente de militancias, siempre defendería. Asimismo Otero Silva abrigaba una confianza casi mesiánica en un nuevo orden, más justo, que estaba

al «estrellato». (Véase Jaime MEJÍA DUQUE, «El *boom* de la narrativa latinoamericana», en su libro *Narrativa y neocoloniaje en América Latina*, Bogotá, Eds. Tercer Mundo, 1977, p. 77 y sigs.). Consúltese también Jean FRANCO, «Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas», en *Revista Iberoamericana*, 114-115 (enero-junio de 1981), pp. 129-148.

³⁶ A raíz de la detención del poeta Heberto Padilla por los poemas de su libro *Fuera de juego* (1971) surgen detractores de la causa cubana entre los escritores del *boom*, quienes firman un telegrama que sería enviado a Fidel Castro donde expresan su protesta sobre este hecho. A pesar de algunas reconciliaciones —como la de Cortázar— se rompió definitivamente ese amplio frente que aglutinaba, como recuerda José Donoso con cierta nostalgia, «muchos matices políticos de los intelectuales latinoamericanos, separándolos ahora política, literaria y afectivamente en bandos amargos e irreconciliables». (Véase José DONOSO, *Historia personal del boom*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983, p. 88). En relación al caso Padilla consultamos también la carta que Haydée Santamaría, entonces Directora de Casa de las Américas, envía a Mario Vargas Llosa, y que fue reproducida en el semanario *Unidad*, órgano del Partido Comunista de Perú. El texto, canalizado a través de Prensa Latina, había sido suscrito en La Habana el 14 de mayo de 1971. Véase, muy especialmente, *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba. Documentos*, introducción, selección y notas de Lourdes CASAL, Miami, Eds. Universal, New York, Eds. Nueva Atlántida, s. a.

³⁷ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, entrevista realizada en 1972 por Plinio Apuleyo Mendoza —publicada en *Libre* (París)—, compilada por Alfonso Rentería Mantilla, en *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá, Rentería Editores, 1979, p. 82.

³⁸ Julio ORTEGA, «La literatura latinoamericana en la década del 80», en revista *Hiperión*, 5 (1980), p. 11. Este texto ha sido recogido más tarde por Julio ORTEGA en *Arte de innovar*, México, UNAM/Eds. del Equilibrista, 1994, pp. 379-385.

por venir, aspecto en el que hemos insistido en el estudio biográfico, y del que, por otro lado, se hace eco en toda su trayectoria de escritor. Esta convicción de Otero Silva es, de hecho, uno de los principios que lo aleccionó en el proyecto escriturario de *Cuando quiero llorar no lloro*: «En la muerte heroica de los centuriones se cifra la cancelación de un período histórico, un sistema social, para abrir otro de larga descendencia»³⁹.

El «Prólogo» de esta novela podríamos definirlo entonces como texto fundacional de la idea, y la obra propiamente dicha sería la afirmación de ese credo. En palabras de Ángel Rama: «Esa larga introducción concurre a respaldar al Victorino de clase media, más que en su acción revolucionaria propiamente dicha, en la eticidad que lo singulariza»⁴⁰. El destino de los cuatro soldados cristianos, muertos por defender su ideología, viene a anticipar el final de Victorino Perdomo, acribillado por la policía en un asalto a un banco. Con todo, para Osvaldo Larrazábal Henríquez, los cuatro mártires romanos, por un lado, y los tres Victorinos, por otro, integran una misma «entidad» de doble efigie:

El Victorino romano no es más que una parte perteneciente a una entidad: Severo Severiano Carpóforo Victorino. Si es Pérez, si es Peralta, o si es Perdomo, no es sino una parte desprendida, una variante actitud de una entidad que se presentiza en un modo de pensar, en un modo de interpretar, en un modo de ser⁴¹.

Ese *ser* no puede ser otro que la generación de jóvenes de dos sociedades lejanas en el tiempo, próximas, por la ontología que las define. Orlando Araujo anota que la estructura sintáctica uniforme de los personajes del «Prólogo», esto es, «Severo Severiano Carpóforo Victorino», podría responder a que «los cuatro son soldados romanos igualmente heroicos y en conjunto ganados para la misma causa, y

³⁹ Ángel RAMA, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en *Ensayos sobre literatura venezolana, op. cit.*, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Osvaldo LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, «*Cuando quiero llorar no lloro*. Tres Victorinos de presente ausencia», en *Imagen*, 14 (15-18 de septiembre de 1971), p. 7.

víctimas de una misma violencia»⁴². Esta uniformidad de la que habla Araujo se rompe, como veremos, en el curso de las vidas de los tres Victorinos de la novela.

Pero, a su vez, si analizamos el discurso de cada uno de los protagonistas del «Prólogo», observamos que las especificidades y divergencias del cuarto centurión lo vinculan con los Victorinos modernos. El Victorino insurgente del capítulo introductorio, del cual tomarán el nombre los Victorinos venezolanos por nacer el día de ese cristiano mártir, responde escatológicamente a las pesquisas de sus profanos verdugos: «Idos a la mierda» (p. 20); «Se le enfriaron los cojones» (p. 23); «Y nos cagamos en Palas Atenea y demás inquilinos del Olimpo» (p. 24). Estas muestras nos indican que el discurso irreverente, que signará también los textos de los narradores venezolanos de la década que nos ocupa, va a tener claras resonancias en el habla de los Victorinos de *Cuando quiero llorar no lloro*, principalmente en Victorino Perdomo. Pues esta novela de Otero Silva entroniza una apología de la palabra carnavalesca —«esas palabras que se refieren a la pornografía, al sistema digestivo, a los órganos sexuales», las definió una vez el propio novelista⁴³—, acorde por otra parte con las dos sociedades en descomposición y las dos generaciones juveniles que pretendió novelar el autor. El Victorino romano y el Victorino nacido en 1948 —fragmentado en Pérez, Peralta y Perdomo— se rebelan, de hecho, contra un sermón establecido. Esta alianza entre discurso y realidad es, en definitiva, bastante saludable, en tanto la palabra en libertad tiene un efecto catártico sobre quien la profiere o la escucha —o la lee—. El albedrío del que enuncia —personaje o máscara del autor— es una forma más de liberación del individuo y por extensión de la colectividad a la que pertenece. Otra vez el lenguaje bucea no sólo en el mundo secreto del escritor sino en la sociedad compartida.

Los distintos subcapítulos que se suceden y se alternan en *Cuando quiero llorar no lloro* tampoco tienen una existencia inocente. Miguel Otero Silva se propuso ficcionalizar, como ya lo hiciera años antes en *Fiebre*, los mitos de una generación de jóvenes durante los años de la democracia represiva en Venezuela. Y para que esta metáfora histórica fuera representativa de todo el *corpus* social, el

⁴² Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 145.

⁴³ Miguel OTERO SILVA, entrevista cit. realizada por Corina Yepes.

novelista eligió un portavoz de cada clase. Por tal razón, además, las vidas de Victorino Pérez, Victorino Peralta y Victorino Perdomo, paralelas pero autónomas, se van sucediendo en el texto en isotopías bien diferenciadas. La crítica ha interpretado esta ausencia de diálogo entre los diferentes apartados referidos a cada protagonista como un defecto de la novela. Pensamos, por nuestra parte, que esto no constituye ni deficiencia narrativa ni olvido del autor. Al contrario, no hace sino poner de manifiesto la rigidez social que la modernización había generado en Venezuela. Los tres planos yuxtapuestos, que sólo se cruzan en el «Prólogo» con el nacimiento de los Victorinos, hilados cosmogónicamente por las oraciones de San Ramón Nonato y Santa Librada, así como en la muerte del epílogo, no pudieron concebirse de otra manera. Hacerlo hubiera sido un falseamiento de la realidad nacional. En ese momento apocalíptico en que las vidas —la del delincuente, el niño bien y el revolucionario— van a dar al «mar que es el morir»⁴⁴, se cruzan contrapuntísticamente, como «si no tuvieran nada en común» (p. 180). Porque el «cementerio es la cita obligada del tiempo y la acción narrativa de esta generación que, como en la muerte, ya se había unido en el momento de su nacimiento»⁴⁵. Al final del libro y de las vidas de los Victorinos —aniquilados por la violencia—, Pérez, Peralta y Perdomo quedan igualados ante la sentencia manriqueña de la muerte.

Otero Silva mantiene en *Cuando quiero llorar no lloro* su anterior concepto de literatura como respuesta a la realidad o modo de ficcionalizar la historia. Sin embargo, el mundo anárquico y violento y los excesos de poder en la Venezuela de los años sesenta le impusieron otra poética necesaria. Otero Silva no desoyó la llamada.

⁴⁴ Miguel OTERO SILVA, *La mar que es el morir*, en *Obra poética*, op. cit., pp. 181-200.

⁴⁵ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, loc. cit., p. 2.

2. EL PODER AUTORITARIO: ESTRATEGIAS Y ATRIBUTOS

Era redondo por fuera y hueco por dentro como un queso

PABLO NERUDA

Con la publicación de *Cuando quiero llorar no lloro* Miguel Otero Silva aborda un nuevo asedio al devenir histórico de Venezuela de acuerdo con su proyecto narrativo general. Pero, como acabamos de ver, si bien el escritor mantiene las mismas preferencias temáticas, altera la modalidad técnica de la obra. Ya dijimos en el apartado anterior de este trabajo que la novela transcurre en un solo día: 8 de noviembre de 1966, fecha en que los tres Victorinos cumplen dieciocho años. Sin embargo, las transgresiones temporales que discurren en el «Prólogo» sitúan la acción en 1948, año del nacimiento de los tres protagonistas y —más atrás aun— en el imperio del emperador Diocleciano. Esta perspectiva de contraste, la actualidad de Venezuela en la década del sesenta y la Roma bajoimperial, constituye un mosaico narrativo que desenmascara la ensoñación del poder autoritario latinoamericano. En este sentido, compartimos la idea de Nelson Osorio de que Otero Silva escribió este texto con el fin de reprobar el momento histórico más represivo de ese decenio: el gobierno de Rómulo Betancourt (1959-1964)⁴⁶. Por ello el novelista no duda en hacer confluír en un mismo objeto literario, si bien en planos distintos, al emperador Diocleciano y a la democracia represiva venezolana como gestores de cruentas persecuciones ideológicas.

Ya en el capítulo I de este trabajo hemos hecho extensa referencia a la relación que Miguel Otero Silva y Rómulo Betancourt mantuvieron en sus años de juventud. En la antesala imaginaria a una entrevista que Otero Silva realizó al expresidente venezolano, el escritor apunta que «conoció a Rómulo Betancourt en

⁴⁶ Esta tesis ha sido sostenida por el crítico chileno en las conversaciones que, durante los años noventa, hemos mantenido con él. Al respecto puede verse Nelson OSORIO, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p. 35.

los bancos de la escuela, allá por el año no sé cuántos»⁴⁷. Sin embargo, este joven maridaje, que se sella con la publicación en Santo Domingo del panfleto *En las huellas de la pezuña* (1929), se rompe con un declarado enfrentamiento ideológico, que Otero Silva sintetiza con las siguientes palabras: «la colaboración con Betancourt en aquel libro es cosa del pasado; ahora somos adversarios políticos»⁴⁸.

La trayectoria política de Rómulo Betancourt evoluciona desde su participación como orador en el Teatro Rívoli, con un discurso de exaltado nacionalismo juvenil —según ya se ha visto— hasta la presidencia de un gobierno populista, pasando por la fundación del Partido Democrático Nacional (PDN, 1939) de signo izquierdista reformista. Durante su mandato Venezuela vivió una auténtica dictadura legalizada. Ciertamente los resultados de las primeras elecciones que se celebran tras la caída de la dictadura de Pérez Jiménez llevaron a Betancourt, candidato del partido Acción Democrática, a la presidencia. Sin embargo, este acceso legítimo, que contó con el apoyo de diversos grupos sociales, pronto se erige sobre dos principios extraños a toda naturaleza democrática: «las calles son para las fuerzas del orden público» y «hay que disparar primero y averiguar después»⁴⁹. Los cinco años de jefatura betancourista transcurren en un país de casi estado de sitio permanente y carente de las garantías constitucionales. Ante esta situación, la izquierda opta por la lucha armada, que el gobierno no tardará en sofocar con métodos represivos: creación de una policía política (Digepol, 1960-1969), militarización de las instituciones, campamentos antiguerrilleros, continuos allanamientos, detenciones, desapariciones, presidio y torturas. Como respuesta a esta gerencia opresiva, y con el fin de desestabilizar al régimen, se suceden diversos levantamientos, como «el carupanazo»⁵⁰, «el

⁴⁷ Miguel OTERO SILVA, «Con Betancourt», en *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 341.

⁴⁸ Miguel OTERO SILVA, entrevista realizada por Mario Castro Arenas, en *Momento*, XIX, 1023 (23-29 de febrero de 1976), p. 12. También en 1944 se desató una viva polémica entre Otero Silva y Rómulo Betancourt con motivo de la alianza del partido de izquierda Unión Popular Venezolana y el gubernamental PDV, que se presentaron en coalición a las elecciones municipales en las que resultaron victoriosos.

⁴⁹ Orlando ARAUJO, *Venezuela violenta*, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁰ Alzamiento de los oficiales Mayor Vegas Castejón y Tte. Héctor Fleming Mendoza, ocurrido en la ciudad de Carúpano el 2 de mayo de 1962.

barcelonazo»⁵¹ o «el portañazo»⁵². En 1962 el Partido Comunista y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) pasan a la clandestinidad; los partidos opositores tendrán vetado todo acceso a los medios de comunicación radiales o televisivos; numerosos periódicos y revistas serán clausurados, mientras la prensa oficialista es sospechosa de recibir subvenciones de las arcas nacionales; efectivos de la Guardia Nacional y bandas paramilitares asaltan las dependencias del diario *Tribuna Popular*, vocero del Partido Comunista que se venía publicando desde 1948⁵³. Por otro lado, fuerzas policiales detienen a los redactores del semanario *Izquierda* (1960), órgano del MIR, por la publicación del editorial «Hacia un cambio de gobierno» en el número 23, que presuntamente incitaba a la insurgencia popular⁵⁴. Para el 10 de febrero de 1961 «sólo la prensa reaccionaria y derechista circula, opina libremente»⁵⁵.

Un historiador ha llegado a definir a Rómulo Betancourt como «el más formidable *animal político* que Venezuela haya conocido en su historia republicana»⁵⁶. Por otra parte, Otero Silva recuerda que este «césar» —así lo llama Orlando Araujo— manifestó en una ocasión a Ramón J. Velásquez que «el control de su partido le importa más que el *poder mismo*»⁵⁷. Pero como bien afirma el historiador Manuel Caballero, «solamente construyendo una poderosa

⁵¹ Insurrección cívico-militar iniciada con la toma del cuartel Pedro María Freites de Barcelona, acaecida el 26 de junio de 1961. (Véase el relato de uno de los sobrevivientes de la masacre, Emilio FIGUEROA VELÁSQUEZ, *El barcelonazo*, Caracas, Eds. Flecha, 1972).

⁵² Levantamiento de una facción de oficiales de la Marina en colaboración con un grupo de guerrilleros presos, que tuvo lugar en la Base Naval de Puerto Cabello el 2 de junio de 1962. (Véase el reportaje del periodista que cubrió la información para *El Nacional* Alí BRETT MARTÍNEZ, *El portañazo*, Caracas, Eds. Adaro, 1970).

⁵³ Véase Humberto CUENCA, «El periodismo de izquierda», *op. cit.*, pp. 120-121.

⁵⁴ Cuenca estima que «pocas veces en la historia de nuestro periodismo un editorial ha sido capaz de sacudir tan profundamente la opinión pública y provocar un espontáneo movimiento popular, de estudiantes y trabajadores». (*Ibid.*, p. 122).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁶ Manuel CABALLERO, «Betancourt. Populismo y petróleo en Venezuela», en *Historia de América Latina en el siglo XX*, 35, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 220. [La cursiva es del autor].

⁵⁷ *Ibid.*, p. 220 y nota 57, p. 224. [La cursiva es nuestra].

organización política», este soberano —«inédito» en Venezuela— «podía conservar *poder* aun fuera del gobierno»⁵⁸.

La figura de Betancourt está presente en la historia venezolana como un mito que se superpone a la propia historia, como una leyenda que «invade, falsifica y suplanta» el devenir histórico y que, por otra parte, es utilizada como instrumento de poder⁵⁹. A esta visión distanciada de la realidad histórica han contribuido la historiografía oficial, los medios de comunicación en manos de los grupos hegemónicos y, por supuesto, una fuerte propaganda proselitista de partido. La acción conjunta de estos tres factores ha hecho posible en el imaginario del pueblo el surgimiento de una imagen sagrada y revelada de Rómulo Betancourt. Rómulo, como el mito clásico, es el principio de la historia de Venezuela. Ese «demócrata necesario», como lo llama irónicamente Britto García, se ha convertido en el creador de la democracia y en el fundador de un partido que se dice nacionalista y popular⁶⁰. En un interesante ensayo Manuel Caballero afirma —refiriéndose a un trabajo publicado por Alejandro Gómez⁶¹— que «hasta ahora, la bibliografía sobre Betancourt [...], había seguido demasiado de cerca la interpretación que el mismo Betancourt hiciera de su propia historia»⁶². Además, todo déspota supremo legaliza su acción histórica a través del respaldo discursivo de una pléyade de escritores que exaltan sus atributos, a la vez que niegan la verdadera realidad del objeto autoritario⁶³. Pero volviendo al caso de Rómulo Betancourt, paralelamente al discurso oficial —aunque más oculto y silenciado—

⁵⁸ *Ibid.*, p. 221. [La cursiva es nuestra].

⁵⁹ Luis BRITTO GARCÍA, *El poder sin la máscara*, op. cit., p. 294.

⁶⁰ Véanse los siguientes textos: Octavio LEPAGE, *Rómulo Betancourt*, Caracas, Eds. Centauro, 1983; Juan LISCANO, «Rómulo Betancourt ante sus obras y la historia», en *Bohemia* (1978), pp. 89-96, texto aparecido también como prólogo a *Multimagen de Rómulo*, de Juan LISCANO y Carlos GOTTFBERG, Caracas, Orbeca, 1978; y Guillermo MORÓN, «Ubicación histórica de Rómulo Betancourt», en su libro *Breve Historia de Venezuela*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1979, pp. 262-274.

⁶¹ Alejandro GÓMEZ, *Rómulo Betancourt y el partido Comunista de Costa Rica: 1931-1935*, Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, 1985.

⁶² Manuel CABALLERO, «Rómulo Betancourt en cuatro libros», en su obra *Las Venezuelas del siglo veinte*, Caracas, Eds. Grijalbo, 1988, p. 230.

⁶³ Véase Domingo MILIANI, «El dictador, objeto narrativo en *El recurso del método*», en *Revista Iberoamericana*, 114-115 (enero-junio de 1981), p. 380.

fluye otro enunciado, denostador, que revoca su actuación en la historia y desconstruye la versión oficial magnificadora para dar a conocer la verdad de los hechos⁶⁴.

Por otro lado, Carlos Pacheco declara que una de las causas que han impulsado a los narradores a tomar la figura del dictador histórico como «materia prima privilegiada para la elaboración novelística» es, aparte del interés del tema de la realidad objetiva, el «botín anecdótico» de sus vidas⁶⁵. Además —continúa el crítico venezolano— el hecho de elegir a las últimas dictaduras que han proliferado en el continente a partir de los años sesenta generaría un acto novelesco sin la suficiente perspectiva histórica, a la vez que «un correlato referencial del pasado no les impide a estos narradores establecer —indirecta, pero certeramente— posiciones críticas sobre la situación política presente»⁶⁶. En

⁶⁴ Compárense los textos de la historia oficial citados en la nota 60 con otras visiones —y versiones— de la realidad de Venezuela: Emilio FIGUEROA VELÁSQUEZ, *op. cit.*; Alí BRETT MARTÍNEZ, *op. cit.*; Agustín BLANCO MUÑOZ, *La Conspiración Cívico-Militar*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1981; del mismo autor *La izquierda revolucionaria surge*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1981; Orlando ARAUJO, *Venezuela violenta y En letra roja. La violencia venezolana literaria y social*, *op. cit.*; Juan BAUTISTA FUENMAYOR, *Historia de la Venezuela Política Contemporánea*, *op. cit.*, tomo III.

⁶⁵ Carlos PACHECO, *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1987, p. 30. Pero el mismo Otero Silva afirmó en una ocasión que «los políticos son la materia prima más adecuada para los humoristas de todos los tiempos». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Corina Yepes).

⁶⁶ Fruto de su interesante investigación sobre la narrativa de la dictadura, Pacheco menciona algunas novelas que, excepcionalmente, se nutren de los últimos gobiernos egolátricos surgidos en América Latina: *Los hombres de a caballo* (1968), de David Viñas; *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa; *Muertos útiles* (1977), de Erich Rorenrauch; *El paso de los gansos* (1980), de Fernando Alegría y *General a caballo* (1980), de Lisandro Otero. (Véase Carlos PACHECO, *op. cit.*, p. 30). Durante la dictadura de Pinochet, o por lo menos hasta que el régimen derogó oficialmente la censura en 1983, se escribieron en Chile novelas en las que, de alguna manera, está presente el referente histórico autoritario. Pero la tiranía chilena aparece en estos textos encubierta por una máscara, que bien puede ser un discurso opuesto a la retórica y modalidad oficiales, o bien la mitificación, la anulación o la interiorización de dicho referente. Vale citar títulos como *Un día con Su Excelencia* (1988), de Fernando Jerez y *Álbum de fotos* (1987), de Paulina Matta. (Véase José PROMIS, «Balance de la novela en Chile: 1973-1990», en *Hispanamérica*, XIX, 55 [1990], pp. 15-26).

el caso del populista Betancourt, personaje «churrigueresco»⁶⁷ y carismático; que el mismo Neruda no tuvo reparo en comparar con un queso «redondo» y «hueco»⁶⁸; que gobernó al país desmesuradamente; también pudo servir de referente a Otero Silva para elaborar al emperador autoritario Diocleciano⁶⁹. Porque, en definitiva, «la meta última del populismo no está en lograr la democracia, sino en asumir con mayor eficiencia la tarea histórica tradicionalmente reservada a las dictaduras»⁷⁰. Incluso Moreno-Durán no duda en defender la tesis de que en el «Prólogo» novelesco de *Cuando quiero llorar no lloro*, Diocleciano encarna el «espectro de la represión gubernamental» y «la voz política de la dictadura contemporánea»⁷¹.

Con todo, más que una crítica mordaz al gobierno de Rómulo Betancourt, este «Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un

⁶⁷ Caballero describe a Betancourt con «su cara batraciana, picada de viruelas, su voz achillonada y su estilo churrigueresco». (Véase Manuel CABALLERO, «Betancourt. Populismo y petróleo en Venezuela», en *Historia de América Latina en el siglo XX*, 35, *op. cit.*, p. 197). Con una imagen tan próxima a la caricatura no es de extrañar que artistas gráficos, como Pedro León Zapata y Régulo Pérez, lo abrazaran como objeto artístico de su humorismo.

⁶⁸ Según los datos que nos proporcionó Jesús Sanoja Hernández, esta descripción de Rómulo Betancourt aparece recogida en un poema de Neruda publicado en la hoja plegable clandestina *Nuestra bandera*, que circuló en Venezuela en el año 1961, dirigida por Violeta Roffé y de cuyo equipo formó parte el mencionado profesor.

⁶⁹ Aún no se ha escrito en Venezuela la novela de la democracia represiva que imperó durante los años sesenta. Pues si bien la violencia guerrillera se registra en numerosos títulos como *Las 4 letras* (1963), de José Vicente Abreu; el volumen de cuentos *Entre las breñas* (1964), de Argenis Rodríguez; *País portátil* (1969), de Adriano González León; *El desolvido* (1971), de Victoria Duno o el relato testimonial *Aquí no ha pasado nada* (1972), de Ángela Zago; falta la diatriba novelesca contra el gestor de esa violencia. No obstante, podemos apuntar el virulento relato «Nada de negocios» (*Rajatabla*, 1971), de Luis Britto García y el polémico texto *La fiesta del embajador* (1969), de Argenis Rodríguez. En cuanto al género teatral podría citarse *Fiero amor* (1985), de Ibsen Martínez, y en la lírica el extenso poema (26 páginas) *¿Duerme usted señor presidente?* (1962), de Caupolicán Ovalles. Agustín Martínez apunta que este poema, junto con la exposición *Homenaje a la necrofilia* (1962), del artista Carlos Contramaestre, representan los dos actos emblemáticos de la estética desacralizadora que dominaba en Venezuela en ese decenio, a la vez que estas dos manifestaciones de terrorismo artístico —continúa Martínez— no encuentran parangón en otros movimientos del continente. (Véase Agustín MARTÍNEZ, prólogo a la *Antología de El Techo de la Ballena*, *op. cit.*, p. 27).

⁷⁰ Luis BRITTO GARCÍA, *El poder sin la máscara*, *op. cit.*, p. 283.

⁷¹ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *loc. cit.*, p. 2.

emperador romano», de la novela *Cuando quiero llorar no lloro*, va dirigido a satirizar globalmente el poder. Ya en 1939 con *Fiebre* y en 1963 con *La muerte de Honorio* Otero Silva había reflexionado en torno a este objeto central de la realidad histórica y el imaginario latinoamericanos. Porque la primera vez que el novelista toma como elemento de ficción al dictador, o más exactamente a su forma generalizada, la dictadura, lo hace a raíz de los acontecimientos de la Semana del Estudiante en los cuales él participó como protagonista. Cuando Otero Silva aborda la autoridad omnímoda desde *La muerte de Honorio* y las páginas del «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro*, lo hace como testigo crítico y comprometido con el destino de su país.

Sin embargo, cabe preguntarnos qué llevó a Otero Silva a escribir en 1970 esta sátira del poder político. Tras una primera etapa lírica, juvenil y romántica, su producción literaria discurre orientada por un conglomerado ideológico que — con la experiencia— fue tomando un claro signo de revisión crítica de la historia nacional. Ya se apuntó que Otero Silva había sufrido muy de cerca el despotismo, en la cárcel y en el exilio, del que regresó definitivamente en 1941 con el gobierno del general Isaías Medina Angarita. Además, en América Latina se ha producido una frecuente conexión entre política y literatura⁷², erigiéndose esta última en arma de combate⁷³. Recordemos, por otro lado, la vinculación de ciertos intelectuales como Simón Rodríguez (1771-1854) o Andrés Bello (1771-1865) a las guerras de independencia, o las figuras de hombre político que cabían en grandes literatos como Sarmiento (1811-1888) o Martí (1853-1895). A la vez, Alejo Carpentier reconoce que los integrantes de la generación modernista del novecientos acaso fueron los que «más parecieron preocuparse por el porvenir de

⁷² La narrativa latinoamericana ha sido muy prolija en textos que arremeten contra regímenes totalitarios concretos, como el relato «El matadero» (1837), de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845), de Sarmiento o *Amalia* (1852), de José Mármol, que denuncian la dictadura de Juan Manuel Rosas. Pero va a ser precisamente la escritura postmoderna la que desvía su crítica hacia el cuestionamiento del autoritarismo en general. (Véase Rosalía V. CORNEJO-PARRIEGO, *La escritura posmoderna del poder*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1992).

⁷³ El propio Miguel Otero Silva reconoce que durante su escondite en el Estado Falcón, tras los acontecimientos de 1928, escribió poemas-cartel que posteriormente compilará en Trinidad y que serían publicados mimeografiados por Ricardo Montilla en Barranquilla bajo el título de *12 poemas rojos* (1933). (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista grabada *cit.* realizada por Napoleón Bravo).

América en cuanto a continente», pero su esteticismo los distanció de «toda contingencia política verdadera»⁷⁴. Hacia 1920 la internacionalización de acontecimientos como la Revolución mexicana, la Revolución rusa, la hegemonía de Estados Unidos como nueva potencia económica, política y militar, y los efectos de la primera contienda mundial, se traduciría en un cambio de estructura de los países latinoamericanos. Estos factores contribuyeron al desarrollo de la conciencia política de los escritores continentales que, por otra parte, se orientarían hacia el movimiento indigenista —en el caso de Mariátegui—, o la identificación con el sindicalismo y las movilizaciones estudiantiles⁷⁵.

De otro lado, si revisamos la historia de los países latinoamericanos, advertiremos que en la década del setenta se produce un restablecimiento de las dictaduras: en 1971 en Bolivia, en 1973 en Chile, en 1974 en Brasil, en 1976 en Argentina. Asimismo, las condiciones políticas de la Venezuela democrática —a las que ya hemos hecho referencia— se habían recrudecido hasta el punto de adoptar formas y prácticas dictatoriales, sobre todo durante el período betancourista. Julio Ortega apunta que esta caída de los distintos proyectos emancipadores latinoamericanos y la consiguiente ascensión de la persecución, el exilio y el desencanto político han convertido de nuevo al escritor en un ser «prohibido» y «enemigo» del poder⁷⁶. El entronamiento del modelo político autoritario generó en la narrativa la restauración del motivo del dictador⁷⁷.

No está de más recordar tampoco que alrededor de 1968 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Otero Silva, asisten a una reunión en París en la que se gestó la idea —animada principalmente por Carlos Fuentes— de un proyecto colectivo sobre el tema del déspota latinoamericano. Carpentier, Roa

⁷⁴ Alejo CARPENTIER, «Literatura y conciencia política en América Latina», en su libro *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969, p. 73.

⁷⁵ Véase Fernando URICOECHEA, *Intelectuales y desarrollo en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, principalmente pp. 47-89.

⁷⁶ Julio ORTEGA, *loc. cit.*, p. 10.

⁷⁷ En una entrevista Ángel Rama se refería a las correspondencias entre dictadura y exilio y la creación de nuevos arquetipos culturales, diciendo que los «dictadores están logrando formar una comunidad literaria latinoamericana». (Véase Ángel RAMA, «La reinención de América», entrevista realizada por Mario Szichman, en *Últimas Noticias*, Caracas, 16 de junio de 1982, p. 5).

Bastos, Vargas Llosa, Cortázar —que ya preparaba su texto sobre Evita Perón— y Otero Silva se comprometieron a escribir un relato sobre un tirano de sus respectivos países. El volumen llevaría por título *Los padres de la patria* y el crítico uruguayo Ángel Rama fue invitado a realizar una lección introductoria⁷⁸. Aunque Otero Silva nunca llegó a escribir el texto prometido sobre Juan Vicente Gómez, con posterioridad a la fecha del evento el escritor venezolano publica *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), en cuyo «Prólogo» retrata el poder autoritario y, por otro lado, revisa su novela *Fiebre* donde también reflexiona sobre el mismo motivo, la cual verá de nuevo la luz en 1971.

Una vez que la experiencia personal y las coordenadas políticas latinoamericanas y nacionales conducen a Otero Silva hacia lo que entonces consideró la más legítima opción estética, el problema radicaba en cómo encajar esa desmesura de poder en un molde artístico. Otero Silva, que ya conocía la invectiva de Pocaterra y que ya había arremetido contra el fascismo en su producción humorística, se decide por la sátira.

2. 1. Mitificación y desmitificación del objeto autoritario

Cuando Bajtín precisa que el objetivo de la sátira es «verificar y desenmascarar ideas e ideólogos»⁷⁹, nos advierte de la unidad indisoluble entre texto e idea. A su vez, en la delimitación del concepto de “sátira” el crítico soviético insiste en «una reflexión realista acerca del variable y contradictorio mundo social»⁸⁰. En este sentido, el «Prólogo» de la novela *Cuando quiero llorar no lloro* persigue un desenmascaramiento del orden imperante en Venezuela en los años sesenta y, más exactamente, una denuncia del código del poder en general. Para el logro de esta tarea, Otero Silva acude a transgresiones del material histórico, que somete a una continua mitificación y desmitificación, encauzadas a través de una estética degradante.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Mijaíl BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 471.

⁸⁰ *Ibid.*

Basta recordar la poesía de Juan del Valle Caviedes, el teatro bufo cubano del XIX, *El Periquillo Sarniento* o la narrativa de Gabriel García Márquez, para comprender que la sátira siempre ha hecho acto de presencia en las letras latinoamericanas. Floración, por otra parte, que puede comprenderse cabalmente si se considera que el propio contexto referencial impone los estatutos satíricos al proceso enunciativo. Sin embargo, el reconocimiento literario y sociológico de la sátira es relativamente reciente, quedando atrás —parece— la injusta marginación a la que los estudios literarios la habían confinado. Quizás sea la filiación carnavalesca y el recurso de la risa de las formas satíricas los factores que han despertado sospechas a los historiadores literarios, condenando a la sátira a la casilla de la literatura menor.

La fundación de periódicos y revistas en Venezuela durante la segunda mitad del siglo XIX fomentó la proliferación de relatos humorísticos y satíricos como medio inmediato de arremeter contra el déspota de turno. En este sentido podría citarse los cuadros costumbristas de Nicanor Bolet Peraza (1838-1906), *Don Quijote en América, o sea La cuarta salida del ingenioso Hidalgo de La Mancha* (1905), de Febres Cordero (1860-1938), o las obras de Pocaterra (1889-1955) y de Blanco Fombona (1874-1944). Incluso Dillwyn F. Ratcliff ha llegado a afirmar que «en casi toda la prosa de ficción en Venezuela se encuentra la sátira, especialmente la invectiva política de la más variada naturaleza personal»⁸¹. Este tipo de literatura —añade el estudioso alemán— se expresa con frecuencia «bajo la forma de una propaganda abierta» al gendarme autoritario⁸², y en tal sentido esa voluntad de representar la épica nacional se ha visto canalizada en algunos autores por un fuerte sentimiento de cautela. Unos satíricos arremeten contra el poder tras la caída del dictador; otros lanzan sus filípicas desde la seguridad del exilio en Curaçao, París o Nueva York, porque es mejor un «“tirano” crucificado desde una distancia segura en tiempo y espacio»⁸³.

⁸¹ Dillwyn F. RATCLIFF, *La prosa de ficción en Venezuela*, trad. Rafael di Prisco, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, p. 117.

⁸² *Ibid.*, p. 119.

⁸³ *Ibid.*

Con anterioridad a la publicación de *Cuando quiero llorar no lloro*, ya Otero Silva había incursionado en el género satírico como medio destructor del poder político y vía de acceso a la verdad histórica. En 1971 y en 1978, respectivamente, el novelista estrena una versión teatral de *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, bajo los títulos de *Don Mendo 71* y *Don Mendo 78*⁸⁴. Otero Silva articula estos dos textos con los problemas de la política venezolana del momento, hilados con humor, más ácido en la segunda. También en 1975 el autor escribe el drama satírico *Romeo y Julieta*⁸⁵, en el que caricaturiza la alternancia de partidos que se han sucedido en el poder desde 1959⁸⁶.

La historia, el hombre y el imaginario social prueban —para usar una expresión de Eliade— los mitos. Por eso el mito revela el mundo, pero también designa a cada individuo. Este nombramiento cosmogónico es «una historia sagrada y, por tanto, una historia verdadera, puesto que se refiere siempre a realidades»⁸⁷. La literatura, como producto individual y del inconsciente colectivo, contribuye a los procesos de mitificación y des-mitificación que se generan en la realidad. Muchos escritores han sido los encargados de demostrar que quizás sea la dimensión mítica el medio más idóneo para acceder a la esencia histórica y ontológica de América Latina.

⁸⁴ Estas dos obras fueron representadas por el grupo Rajatabla bajo la dirección del argentino Carlos Giménez y estrenadas respectivamente en febrero de 1971 y en enero de 1978. La primera se puso en escena en el Ateneo de Caracas; la segunda se representó en el Teatro Las Palmas.

⁸⁵ Esta parodia homónima del texto de Shakespeare fue estrenada en el Teatro Nacional de Caracas —donde permanece varios meses en escena— el 6 de marzo de 1975 bajo la dirección de Álvaro de Rosson. La interpretación corrió a cargo de Héctor Myers y de la propia hija del escritor, Mariana Otero Castillo. (Véase E. A. MORENO URIBE, «El teatrero que fue Miguelotero», en *Diario de Caracas*, Caracas, 1 de septiembre de 1985, p. 52).

⁸⁶ Muy elocuentes son al respecto los últimos versos del *Romeo y Julieta* oteriano: «Podéis cambiar la trama de esta historia/ podéis cambiar su solución mortuoria,/ podéis cambiar los versos del poema./ Podéis cambiar pasado por presente,/ y hasta podéis cambiar de Presidente,/ pero lo que no cambia es el Sistema». (Véase Miguel OTERO SILVA, *Romeo y Julieta*, en *Un morrocoy en el infierno*, op. cit., p. 277).

⁸⁷ Mircea ELIADE, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 13. [La cursiva es del autor].

Con frecuencia el acontecer latinoamericano se ha visto regido por la figura mítica del dictador⁸⁸, trasladada por los hombres de letras al espacio de la literatura. Ángel Rama afirma que las últimas variantes sintagmáticas de este modelo arquetípico, llámese «Señor Presidente», «Supremo», «Patriarca» o simplemente «padrecito», constituyen una visión más integradora de este sujeto del poder omnímodo. De ahí que «la aventura del poder» absoluto en novelas como *El Señor Presidente* (1946), *Yo el Supremo* (1975) o *El otoño del patriarca* (1975), trascienda la mera significación biográfica de un correlato de la realidad histórica, para asentarse en el imaginario social latinoamericano y, por otro lado, en las causas contextuales que han generado esa desmesura⁸⁹. Roa Bastos ha manifestado en relación al «gran monstruo mitológico de nuestra historia» en palabras de García Márquez⁹⁰:

La literatura no inventó a los tiranos ni a los dictadores, pero los aprovechó en el bueno y malo sentido de la palabra para construir novelas o panfletos [...] El tema de la dictadura latinoamericana es un tema repetido hasta la saciedad y no como un estereotipo solamente, sino como una pulsión muy fuerte en la interioridad de nuestros pueblos que luchan justamente contra esa reviviscencia del poder absoluto⁹¹.

El preludeo ficcional que Otero Silva yuxtapone a su novela *Cuando quiero llorar no lloro* se debate entre una efímera epicidad del emperador Diocleciano y sus atributos heroicos, y la desmitificación de este personaje y el consiguiente destronamiento del mito. Porque, como dice Barthes:

⁸⁸ Contrariamente a las opiniones de otros estudiosos, Palencia-Roth sitúa el inicio del absolutismo del poder continental en el mundo precolombino —Moctezuma sería «una instancia de dictador autóctono»—, seguido de los conquistadores españoles de la leyenda negra. (Véase Michael PALENCIA-ROTH, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y el mito*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, pp. 176-177. Compárese con las ideas que apunta Domingo MLIANI, *loc. cit.*, p. 193).

⁸⁹ Ángel RAMA, «Un arquetipo latinoamericano», en *Los dictadores latinoamericanos*, *op. cit.*, pp. 9-12.

⁹⁰ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ y Mario VARGAS LLOSA, *La novela en América Latina: diálogo*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, s. a., p. s. n.

⁹¹ Augusto ROA BASTOS, «La naturaleza de las cosas» (entrevista), en *América Latina marca registrada*, de Sergio Marras, Barcelona, Grupo Editorial Zeta, 1992, p. 400.

navegamos permanentemente entre el objeto y su desmitificación, impotentes para alcanzar su totalidad. Si penetramos el objeto, lo liberamos, pero lo destruimos; y si lo dejamos intacto, lo respetamos, pero lo restituimos también mistificado⁹².

La autoridad, llámese historia, cultura o literatura, recurre a discursos totalizadores, oficiales y de estructura mítica, para legitimar su verdad⁹³. Con la escritura postmoderna y su revisión u «otra» versión de la historia asistimos a la destrucción del mito y a la transformación del ser «venerado» en una figura «más humanizada», o quizás infrahumana, como en el caso de Diocleciano.

Se ha contestado la visión “natural” e inmanentista del mito, que lo concibe como síntesis de pulsiones conscientes e inconscientes de una comunidad, o como representación de valores y necesidades humanas eternas⁹⁴.

En este sentido, Barthes en *Mitologías* opone al concepto mítico tradicional su naturaleza discursiva: «El mito es un lenguaje»⁹⁵. Pero el último fin de los mitos es la transmisión de la ideología del sujeto emisor, imponer, a través de un signo de carácter verbal, una forma de ver e interpretar el mundo. Tras el significante lingüístico y su apariencia inocente se esconde la pretensión de divulgar unas directrices éticas, sociales y políticas —una idea—, que responden a una determinada concepción de la realidad. Por ello, todo mito es un elemento connotativo; esconde, oculta, un sentido translingüístico, mejor, tiene un segundo sentido⁹⁶.

⁹² Roland BARTHES, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 256.

⁹³ Véase Rosalía V. CORNEJO-PARRIEGO, *op. cit.*, pp. 12-14. Los escritores postmodernos, inmersos en un ámbito de pluralidad y relativismo, apuestan por una situación de «estar después» de la cultura canonizada (los géneros literarios, las especificidades estilísticas, la autonomía e individualidad del producto artístico) y proponen una desacralización del arte en general. (Véase Ferenc FEHÉR y Ágnes HELLER, *Políticas de la postmodernidad*, trad. Montserrat Gurguí, Barcelona, Eds. Península, 1989, p. 12 y sigs.).

⁹⁴ Roland BARTHES, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 199-257.

⁹⁶ En un interesante trabajo Teresinka Pereira aborda una audaz aproximación a las obras *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa y *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel

La profesora Teresinka Pereira advierte que en la literatura de la postmodernidad despunta una crítica al dominio del hombre por el hombre en el cual se había sumido la modernidad. Considera la estudiosa que:

Con la exagerada tendencia a crear mitos históricos, y consecuentemente literarios, se agotó la sociedad envolviéndose en un radicalismo político, el cual produjo algunos héroes necesarios en la ocasión, para disfrazar su caudillismo con los colores del nacionalismo⁹⁷.

Dentro de los objetivos de la condición postmoderna se incluye el intento de desacralizar los mitos creados por la modernidad. En la novelística postmoderna se inauguran así nuevas iniciativas y «valoraciones»:

La destrucción del mito tradicional y la transformación de cada personaje en una figura más humana, o tal vez, demasiado humanizada. [...] El proceso es el mismo: por medio de la exageración de sus vicios, autores postmodernistas sustituyen la estatura supernal que han adquirido estas personalidades históricas con el pasar de los años, por una débil sombra de demencia y mediocridad⁹⁸.

El mito es uno de los modelos arquetípicos a los cuales recurre permanente el *homo litteratus*. Porque, a decir de Frye, el mito es «un mundo abstracto o puramente literario de diseño ficticio [...], *inalterado* por los cánones de la adaptación plausible a la experiencia conocida»⁹⁹. Este quietismo mítico, o este universo ideológico-cultural unívoco como apunta Bajtín¹⁰⁰, explica las tradicionales conexiones entre el mito y la narrativa del poder en la literatura latinoamericana. El modelo mítico participa de una «suprema tentativa de

García Márquez, en las que los respectivos autores pretenden la destrucción de dos mitos históricos: *O Conselheiro*, apodo de Antonio Maciel, líder religioso de la región nordestina brasileña y protagonista de la Guerra dos Canudos, y el libertador Simón Bolívar, idolatrado en todo el continente. (Véase Teresinka PEREIRA, «Matanza y re-vivencia de dos mitos: El consejero y Bolívar», en *Revista Chilena de Literatura*, s. a., p. 105).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica*, trad. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 181.

¹⁰⁰ Mijail BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*, p. 191.

“estatización” del devenir»: «Los acontecimientos históricos se transforman en categorías y así vuelven a encontrar el régimen ontológico que poseían en el horizonte de la espiritualidad arcaica»¹⁰¹. La conciencia mítica sólo concibe el tiempo petrificado, como algo a-histórico, circular, que se repite; en los regímenes totalitarios se da un tiempo mítico, que impide el desarrollo de la sociedad y el devenir, en fin, no se comporta como un hecho cronológico. Por esa razón:

Quizás mejor que cualquier otra forma de expresión cultural, la literatura —y la novela del patriarca en especial— puede revelar y, en cierto sentido, “documentar” la transformación del tirano “histórico” en el “mítico”¹⁰².

Para esta transformación —dice Palencia-Roth— se requiere «la mitificación de la materia prima» —del hecho histórico propiamente o de los protagonistas de la historia—, la configuración de un personaje mítico narrativo y el uso de formas igualmente míticas¹⁰³.

El arquetipo del dictador latinoamericano genera un sistema expresivo de doble faz, que ha llevado a Domingo Miliani a distinguir dos tipos de discurso: la discursividad magnificadora, que «distorsiona, oculta o niega» y que provoca el mito del dictador; y la discursividad denostadora, que desmitifica y muestra el «verdadero objeto» del poder¹⁰⁴. La primera orientación brinda un artificio narrativo y una visión del mundo que se corresponde con los parámetros ideológicos del discurso oficial. Además, este tipo de escritura:

Exhibe un discurso monolítico, ideológicamente irreprochable —a veces incluso galardonado en certámenes literarios— cuya función social es la popularización artística de los principios y valores de la norma social totalitaria¹⁰⁵.

¹⁰¹Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno*, trad. Ricardo Anaya, Madrid, Editorial Alianza/Emecé Editores, 1984, p. 115 y sigs.

¹⁰²Michael PALENCIA-ROTH, *op. cit.*, p. 181.

¹⁰³*Ibid.*

¹⁰⁴Domingo MILIANI, *loc. cit.*, p. 207. Las distintas soluciones narrativas adoptadas por los escritores chilenos ante las exigencias impuestas por la oficialidad durante la última dictadura han conducido a José Promis a hablar de discurso acomodado y discurso contestatario. (Véase José PROMIS, *loc. cit.*, p. 21).

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 22.

El discurso contestatario, en cambio, se erige como respuesta a los contenidos ideológicos del discurso del poder. El objetivo de este texto disidente no es otro que «entregar una visión de la realidad opuesta» a la transmitida por el registro oficial¹⁰⁶. Podemos diferenciar, por tanto, dos usos del mito en literatura: el legitimador, que vendría a justificar una situación y una praxis; y el deslegitimador, que subvierte la autoridad del mito mediante recursos desmitificadores, posibilitando así una renovación, el diálogo y la dialéctica de la historia. Y en esta segunda línea se inscribe el «Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un emperador romano», que Otero Silva colocó yuxtapuesto al relato de los tres Victorinos en *Cuando quiero llorar no lloro*.

En este preámbulo novelesco el escritor ha tomado como modelo la figura histórica del poder autoritario —ya de por sí mítica—, llámese César clásico, caudillo, cacique o héroe populista; y somete la autoridad referencial a un trueque imaginario que, gracias a recursos cómicos, degradantes y paródicos, convertirá al héroe poderoso en un ser desintegrado. A su vez, para la elaboración del «Prólogo» y para la configuración del personaje de Diocleciano, Otero Silva debió acometer una profusa documentación histórica¹⁰⁷, procedimiento por otra parte ya tradicional en su método de elaboración novelesca. El material recopilado será sometido a un proceso de transformación, en el cual los datos históricos resultan, paradójicamente, mitificados y/o desmitificados. No obstante, para algunos críticos «la superlativización de los hechos no es un artificio retórico, es casi historia pura», pues «en América Latina la esencia de la realidad se encuentra en la exageración porque la exageración es real»¹⁰⁸.

En el «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro* concurre una combinación dialógica de recursos hiperbolizantes que entronizan al poder y lo convierten en mito. Vamos a verlos:

¹⁰⁶ Véase Rosalía V. CORNEJO-PARRIEGO, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷ Nelson Osorio estima que Otero Silva posiblemente consultó el «César Diocleciano», de Karel Capek. (Véase Karel CAPEK, *Apócrifos*, trad. Ana Orozco, Madrid, Eds. Felmar, 1974, pp. 125-129).

¹⁰⁸ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, «El poder en la narrativa latinoamericana», en *Camp de l' Arpa*, 25-26-27 (1975), p. 39.

a) Igual que el patriarca o la Mama Grande garciamarquianos o el supremo de Roa Bastos, Diocleciano posee ese rasgo de inmortalidad del que disfrutaban los seres que están más allá de la historia¹⁰⁹. Por esta negación del tiempo el gendarme latino «interpola» y «se estremece en su sarcófago» con una «vida de diecisiete siglos». La edad eterna, en apariencia, del emperador, más que un transcurrir infinito de años y períodos vitales, es un estado permanente donde tiempo¹¹⁰ y espacio se funden en un yo egolátrico incommensurable.

b) La omnipotencia del emperador Diocleciano queda implícita en las palabras de su relato, a la vez que su discurso delata la identidad del dictador pleno: «mi impresionante política de conferirme estatura y atributos de Júpiter» (p. 10). La persecución a los cristianos (su «cristianofobia») no tuvo origen en consejos de asesores ni oráculos de adivinos, sino que fue «una decisión que salió de mis jupiterianos testículos» (p. 12). Esa fuerza descomunal intimida a quienes lo rodean. Así ante la presencia de Diocleciano, Galerio «se quedaba mudo y tieso como el falo de Priapo», «apabullado por mi presencia en todos los campos» (p. 11), dice el *imperator*.

Dado que la idiosincrasia popular establece una estrecha relación entre poder político y potencia sexual¹¹¹, no nos extrañe que en este fragmento narrativo de *Cuando quiero llorar no lloro* la mujer también

¹⁰⁹ García Márquez vino a España para escribir *El otoño del patriarca*, pues «no quería [dice el escritor colombiano] privarme de esa experiencia de vivir una dictadura al antiguo estilo para trabajar en el libro». Durante su estancia en el país —que quiso prolongar hasta la muerte del «caudillo»—, «llegué a la conclusión [aclara García Márquez] de que Franco no moriría nunca y empecé a temer que era un experimento de la eternidad». (Véase Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, entrevista realizada por Ángel Harguindey para *El País*, incluida en *García Márquez habla de García Márquez*, Alfonso Rentería Mantilla, comp., Bogotá, 1979, p. 170).

¹¹⁰ El emperador Diocleciano instituyó un nuevo método de cómputo temporal por indicciones. Este sistema, que entraría en vigor a partir de 312 d. C., tuvo su origen en una reforma fiscal que el autócrata latino estableció y que se llevaría a efecto cada quince años.

¹¹¹ Ello explicaría que a los tres mandatarios venezolanos más tiranos de este siglo —Castro, Gómez y Pérez Jiménez— se les atribuyan fabulosas leyendas eróticas y reproductivas. (Véase Luis Britto García, *La máscara del poder*, op. cit., p. 118 y sigs. Sobre la relación entre sexo y el devenir histórico de Venezuela puede consultarse el curioso libro de Carlos CAPRILES AYALA, *Sexo y poder*, Caracas, Eds, Capriles, 1991.

resulte objeto de una dominación «personalista, despótica e ilimitada»¹¹². La actitud de Diocleciano hacia lo femenino responde claramente a la cultura falocéntrica del poder: a su esposa Prisca la llama «execrable tarasca estotra de perfil y emperramientos etruscos» (p. 10). Dice de ella: «Estoy hasta la diadema» por su «olímpico designio de amargarme la vida y el gobierno» (p. 11). El César declara además haber mantenido relaciones con «una honorable dama romana, eso sí, putísima, llamada Petronia Vacuna» (p. 11), de cuya unión nació un hijo: el poeta Lactancio. Diocleciano también confiesa que, antes de tomar el cetro, su «inclinación natural» no era otra que «berrear palabrotas en las casas de lenocinio» (p. 15). Así, Diocleciano representa el imaginario masculino que inscribe el sexo en función del poder y del «dominio, la autoridad y el control sobre los cuerpos y los destinos»¹¹³.

Por otra parte, el gendame absoluto también ostenta poderes sobrenaturales y divinos, conferidos «por decreto estatura y atributos de Júpiter» (p. 10). Algunas veces sus virtudes adivinatorias rozan lo profético:

Desde muy joven me indicaron los presagios que en mis manos germinaría la salvación de Roma: la estatura de Marte enarbolaba el escudo cuantas veces pasaba yo a su lado, una noche se me apareció el propio Júpiter disfrazado de toro berrendo bajo la luz del relámpago (p. 15).

El autócrata latino vio «comprometida» su suerte por «tales auspicios». Las dotes premonitorias del político auguran los «vicios capitales» que corroen la sociedad romana y que la conducirán «al pudridero» (p. 25). Pero aún, el emperador dice: «avizoré el peligro antes que nadie» (p. 25). Así los presagios imperiales anticipan la verdad histórica de que con los cristianos llegará el fin del Imperio romano.

c) Finalmente el emperador disfruta de dones mesiánicos. En una ocasión impidió que el rey persa Narsé «desenvainara la cimitarra y te [a Galerio]

¹¹² Iris M. ZAVALA, «Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, comps., Madrid, Eds. Tuero, 1992, p. 161.

¹¹³ *Ibid.*

dejara eunuco de ambas» (p. 11). Él mismo se autodefine salvador de un Imperio que llegó «a sus manos putrefacto, gusarapiento, hediondo a muerto y asediado por el mosquero» (p. 12); o lo que es lo mismo:

un inmenso territorio erosionado por el roce de todos los vicios, amenazado desde el exterior por los bárbaros [...] una nación exprimida y depauperada por los agiotistas, una república de cornudos y bujarrones (p. 16).

Sin embargo Diocleciano intenta justificar su actuación histórica; alega que su «tentativa institucional» no consistía en «resucitar a Roma porque eso era pedir la luna, sino al menos de momificar su cadáver» (p. 19). Pero, en definitiva, sus modernas reformas fracasaron por la «cochina realidad».

Miguel Otero Silva inviste a su personaje de una serie de atributos mitológicos —eterno, omnipotente y redentor— que afianzan su hegemonía. De hecho el objetivo del novelista con la creación de este caudillo clásico es erigir una sátira del poder político y así propiciar una caída del absolutismo y de la autoridad. Este embate destructor lo cumple en el texto un discurso satírico, que niega y destrona, valiéndose de la comicidad, la degradación y la parodia¹¹⁴, al dictador latinoamericano. Corresponde, por tanto, a la sátira y a sus métodos concretos «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» específicamente mítico¹¹⁵.

Durante el proceso de gestación de *Cuando quiero llorar no lloro*, Otero Silva «consolaba» a los críticos y lectores con un adelanto de su próxima entrega: «Será muy diferente a mis libros anteriores. En primer término porque empleo libremente una facultad o licencia que aparece dosificada en mis otras novelas. Me refiero al humorismo»¹¹⁶.

¹¹⁴ Baudelaire apunta que la cultura ortodoxa liga íntimamente la risa a una situación de «caída», a un acto de degradación física o moral. (Véase Charles BAUDELAIRE, «Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas», en su libro *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, trad. Enrique Díez-Canedo y Manuel Granel, respectivamente, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1968, p. 85).

¹¹⁵ Véase Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 24.

¹¹⁶ Miguel OTERO SILVA, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 56.

En el capítulo II de nuestro trabajo ya hicimos referencia a la presencia del humor en la novela *Fiebre*. En *Casas muertas*, si bien escasea la comicidad, la nota humorística responde a la idiosincrasia criolla, limitándose a algunas conversaciones de los lugareños: la «gracia llanera» del Padre Tinedo o la extraña fonética —de lenguas vivas y muertas— del negro Güeregüere (véase, por ejemplo, pp. 21, 22, 51, 137). En cambio, *Oficina n° 1* representa un vuelco en este sentido, concentrando el humorismo en los ambientes marginales de prostitutas, tahúres, borrachos, como la cantina del tuerto Montero o el cabaret de la Cubana (véase pp. 76, 159 y sigs.). Ya se anotó también que Otero Silva había practicado el humorismo como género desde las páginas de la revista *Caricaturas* y, más tarde, desde el semanario *El Morrocoy Azul*. Para el novelista venezolano el humorismo «difiere de la ironía y de la sátira, de la caricatura y de la mueca, de lo festivo superficial»¹¹⁷. Por otro lado, en sus reflexiones sobre el tema, Otero Silva señala que el humorismo se caracteriza por un «sentimiento de lo contrario», que ya regía la base estética de los surrealistas —Breton hablaba de la armonía de la contradicción¹¹⁸— y el ideario bajtiniano de la risa¹¹⁹; y añade, además, que las «condiciones imprescindibles» del humorismo son la innovación, la rebeldía —todo escritor humorístico es un inconforme—, la imaginación, que se opone a lo artificioso, el realismo y la humanidad¹²⁰.

¹¹⁷ Miguel OTERO SILVA, «El humorismo del *Quijote*», en *El cercado ajeno*, op. cit., p. 96.

¹¹⁸ Esa «unión libre» bretoniana como principio del humor también articula la teoría de la risa de Baudelaire: «Como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria; es a la vez signo de una grandeza infinita y de una infinita miseria». Para el poeta francés, la risa «brot», en definitiva, del encuentro o choque entre lo sublime y lo bajo del hombre. (Véase Charles BAUDELAIRE, op. cit., p. 89). Por su parte, Bergson dice que existe una fórmula que produce lo cómico, si bien se comporta irregularmente: «*Lo mecánico aplicado sobre lo viviente*». «Lo mecánico» sería el disfraz, la «mascarada», para usar la palabra del propio Bergson. Sólo entonces la «sorpresa» y el contraste explican la risa. (Véase Henri BERGSON, *La risa*, trad. María Luisa Pérez Torres, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1973, pp. 40 y 42). [Las cursivas son del autor].

¹¹⁹ Véase Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit.

¹²⁰ Miguel OTERO SILVA, «El humorismo del *Quijote*», en *El cercado ajeno*, op. cit., p. 96 y sigs.

Quizás sea exagerado afirmar que *Cuando quiero llorar no lloro* sea la «primera novela humorística venezolana», como ha defendido algún crítico¹²¹. Pero ciertamente el «Prólogo» de este libro responde a una «excursión fantasiosa, divertida, que se goza en la palabra y el retruécano, que maneja la alusión picaresca»¹²². Pero, por encima de esta mirada nueva —cómplice de la risa— señorea un fin ideológico, aunque tratado con espíritu festivo. En síntesis, esta antesala ficcional de *Cuando quiero llorar no lloro* podría definirse como: «Graciosa parodia en la que el humorismo nace de la deformación de los hechos históricos graves [...] y el tratamiento de los mismos con un lenguaje popular y real que acentúa la deformación»¹²³.

La comicidad actúa en *Cuando quiero llorar no lloro* como «un medio de distanciamiento, mediante el cual [el autor] se libera de la participación personal y dramática que las novelas anteriores le imponían»¹²⁴. Para escribir este libro el Miguel Otero Silva satírico se sitúa fuera del “objeto” a la vez que se le opone. Pero esta perspectiva de la realidad era totalmente viable, pues, como bien aduce Bajtín en el caso de la sátira: «esa excepcional familiaridad cómica se combina con una aguda problemática»¹²⁵. Si Breton defendía que la sensibilidad moderna exige el humor negro¹²⁶, Otero Silva intuyó que la cruda materia real que iba a literaturizar en el «Prólogo» de su quinta novela, el poder autoritario —cotidiano en la historia latinoamericana—, le imponía otra postura autorial. Acude entonces el novelista a la estrategia del humor para atacar las formas despóticas de la violencia. El humor, convertido pues en exponente ideológico, le permite otorgar sentido político a un todo ficcional que se oculta tras el velo de la risa. Este

¹²¹ Augusto Germán ORIHUELA, «*Cuando quiero llorar no lloro*», en *El Nacional*, Caracas, 14 de julio de 1970, p. C-1. Véase además del mismo autor «Ausencia de humorismo en nuestra narrativa», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 24 de marzo de 1960, p. 2.

¹²² Ángel RAMA, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en *Ensayos sobre literatura venezolana*, op. cit., p. 90.

¹²³ Francisco PÉREZ PERDOMO, «La última novela de Miguel Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 13 de septiembre de 1970.

¹²⁴ Ángel RAMA, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en *Ensayos sobre literatura venezolana*, op. cit., p. 91.

¹²⁵ Mijail BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 471.

¹²⁶ André BRETON, pról. a *Antología del humor negro*, op. cit., p. 8.

ejercicio de distanciamiento óptico de lo real se practica con complicidad, porque «el tiempo de hoy está siempre inserto en la mirada del narrador». Miguel Otero Silva se ha convertido en «*distante y cómplice a la vez*», ya que «sólo la distancia permite el juicio»¹²⁷.

Sin embargo, hemos de hacer notar que si bien el humor sirve de soporte a toda la obra *Cuando quiero llorar no lloro*, esta clave narrativa tendrá sentidos distintos en el preámbulo ficcional y en la propia novela. En el «Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un emperador romano», lo cómico, ácido y negro muchas veces, se convierte en sátira, en reacción escritural contra una sociedad hierática regida por un sujeto dominante; en el resto del relato, el humor es más puro —ligero y agradable como diría Bajtín— y, en definitiva, desprovisto de un compromiso tan «profundo», no por ello menos válido.

A esta realidad distorsionada o mundo «al revés», cómico y carnavalesco, que nos remiten las interpolaciones de Diocleciano, se accede a través de dos procedimientos íntimamente imbricados: la parodia del discurso político populista y la degradación del cuerpo, principalmente del propio *imperator*.

2. 2. Retórica del discurso autoritario

La difusión de las teorías bajtinianas y el revisionismo cultural postmoderno, legitimadores de la otredad, han desechado el concepto de parodia como género marginal¹²⁸. Asimismo, los estudios de Haroldo de Campos sobre

¹²⁷ Mario Benedetti habla de humor ideológico para referirse al procedimiento carnavalesco que utilizó Alejo Carpentier para la creación de su novela *El recurso del método*, detrás de cuyo manto el escritor cubano oculta una verdadera novela política. (Véase Mario BENEDETTI, «El recurso del supremo patriarca», en su libro *El recurso del supremo patriarca*, México, Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 24). [La cursiva es del autor].

¹²⁸ Genette reconoce la habitual confusión del concepto de “parodia”, y propone el término de “parodia estricta” para «la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación» e “imitación satírica” para el pastiche satírico y “pastiche” para la imitación de un estilo sin función satírica. (Véase Gérard GENETTE, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 37-38).

literatura brasileña y, posteriormente, los trabajos de Severo Sarduy han demostrado que el espíritu paródico vertebró la cultura y literatura latinoamericanas. Asimismo, Emir Rodríguez Monegal apunta que: «Formas de carnavalización recíproca, motivadas por el conflicto de culturas heterogéneas, se convirtieron en la pauta básica de una cultura latinoamericana»¹²⁹. Sin embargo, la naturaleza carnavalesca del paradigma continental no proviene de la imitación de modelos occidentales ni de la desacralización de esquemas previos, sino de la «parodia de un texto cultural, que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis»¹³⁰.

Miguel Otero Silva supo llevar ese diálogo intertextual, tan genuinamente latinoamericano, a la configuración literaria del «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro*. En opinión de Tomashevski, «si al desenmascarar un procedimiento se produce un efecto cómico, estamos ante una parodia», entre cuyas funciones destaca la ridiculización y la destrucción de los sistemas y códigos literarios¹³¹. El recurso paródico, «elemento imprescindible» de la sátira según Bajtín, aproxima las intervenciones del emperador Diocleciano al discurso político de los líderes del populismo latinoamericano. Además:

Las prácticas discursivas ficcionales conservan en sí el espacio dialógico de donde provienen. Establecen relaciones intertextuales no sólo con la tradición literaria, sino que también dialogan implícitamente con otras prácticas discursivas no ficcionales¹³².

¹²⁹ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, «Carnaval/antropofagia/parodia», en *Revista Iberoamericana*, 108-109 (julio-diciembre de 1979), p. 407. El crítico uruguayo manifestó estas mismas ideas en el Seminario «Ariel versus Calibán: el dilema de la cultura iberoamericana», dirigido por él y celebrado en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en 1984.

¹³⁰ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *loc. cit.*, p. 408.

¹³¹ B. TOMASHEVSKI, «Temas», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov, comp., trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1987, p. 227.

¹³² Beatriz GONZÁLEZ STEPHAM, «Narrativa de los 80: discurso populista e imaginario social en Venezuela», *loc. cit.*, p. 10.

El discurso político recibe «coacciones» ideológicas que lo convierten en transgresor del sentido de las palabras mas no de la lengua. Además, la ideología confiere poderes a las palabras, al lenguaje:

Por el lenguaje, en fin, la ideología legitima la violencia cuando el poder tiene que recurrir a ella, haciéndola aparecer como derecho, como necesidad, como razón de Estado, en suma, disimulando su carácter de violencia¹³³.

Este discurso de la negatividad, de la palabra «rica, multiforme, suelta», que corresponde a un habla «plenaria, intransitiva, gestual, teatral: es el “mito”». Su palabra pretende «conservar» el mundo; su lenguaje —su metalenguaje— «tiende a la eternidad»¹³⁴. Con palabras de Juan Liscano:

El lenguaje político desgraciadamente se está pareciendo cada vez más al lenguaje publicitario y persigue, como él, un objetivo hipnótico, enajenante, aconceptual, acrítico, ritual y reiterativo¹³⁵.

Este «relato-red» no sólo se repite con el objetivo de instaurar el acontecer histórico, sino que:

Actúa como un dios ordenador del lenguaje, expropiando la ambigüedad creativa de esta poderosa forma de producción social estableciendo el deber-ser de cada palabra, su bien y su verdad¹³⁶.

Con la voz de la dominación no sólo habla el dictador latinoamericano¹³⁷, sino también el líder populista que, como ya la historia ha demostrado, no vino sino a prolongar el autoritarismo¹³⁸.

¹³³ Olivier REBOUL, *Lenguaje e ideología*, trad. Milton Schinca Prósper, México, F.C.E., 1986, p. 12.

¹³⁴ Roland BARTHES, «El mito, en la derecha», en *Mitologías*, *op. cit.*, p. 245.

¹³⁵ Juan LISCANO, *Fuegos sagrados*, *op. cit.*, p. 144.

¹³⁶ Giselle MUNIZAGA, *El discurso público de Pinochet*, Santiago de Chile, Eds. Chileamérica, 1988, p. 17.

¹³⁷ Al referirse a la disertación política de Augusto Pinochet, Munizaga manifiesta lo siguiente: «Nos enfrentamos con un típico caso de discurso autoritario caracterizado por su a-historicidad, su reiteración, su retórica, en suma, con un discurso mítico». (*Ibid.*, p. 17). Consúltese también René

Las «abominables interrupciones» del César romano de *Cuando quiero llorar no lloro* crean un «doble destronador», un «mundo al revés»¹³⁹; disfrutan una doble orientación: hacia el propio objeto del discurso y hacia el discurso ajeno, en este caso, la retórica del populismo. Pero, ¿qué pretende Otero Silva con esa «verborrea» narrativa que supera, por supuesto, un fin en sí misma? La invectiva oteriana desenmascara la demagogia populista latinoamericana como forma discursiva de una ideología confusa e indefinida¹⁴⁰:

La meditación de Diocleciano no abandona en ningún momento la intención de parodiar los distintos trazos de realidad que enfoca en su discurso [...] La meditación de Diocleciano sobre la moneda, la economía, la cuestión social y la política exterior del imperio son la parodia (sobre base histórica real) de las causas del falso desarrollo de la Venezuela contemporánea en un marco de apremiante subdesarrollo¹⁴¹.

Luis Britto García estima que a través de distintos mecanismos se erigen los dos pilares del discurso populista: «la supuesta identidad del partido con el pueblo, y el “carisma” que legitima al líder en el abuso del poder»¹⁴². Sin embargo, la marca esencial del mensaje populista se instala en un falso arraigo de la tradición cultural popular. Porque: «Todo poder tiende a apropiarse de las formas culturales creadas por aquellos a quienes él mismo margina, para crear con ellas un mensaje falsamente integrador»¹⁴³. El discurso populista puede definirse, por tanto, como un «juego de ambigüedades», una máscara, un antifaz y, en definitiva, un «mensaje falso»¹⁴⁴. Por ello, Britto García no duda en afirmar que los disparates

JARA, «Arqueología de un paradigma de negación: el discurso del Jefe de Estado», en *The discourse of power. Culture, hegemony and the authoritarian state in Latin America*, op. cit., pp. 25-42.

¹³⁸ Véase Argenis PÉREZ HUGGINS, *Betancourt y Caldera: discurso e ideología*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

¹³⁹ Mijail BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit., p. 179.

¹⁴⁰ Bajtín apunta que la parodia puede ser un fin en sí misma —la parodia como género propiamente— o puede «servir al logro de otros propósitos positivos». (*Ibid.*, p. 271).

¹⁴¹ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, «Sobre dos obras de Miguel Otero Silva», loc. cit., p. 1.

¹⁴² Luis BRITTO GARCÍA, *La máscara del poder*, op. cit., p. 62.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 236 y sigs.

poéticos del ingenuo rapsoda don Francisco Antonio Delpino y Lamas lo convierten, decididamente, en el «excelso y precursor poeta de las investigaciones sobre el mensaje político en Venezuela»¹⁴⁵.

Si nos atenemos a la teoría del proceso de la comunicación, en los fragmentos narrativos de las meditaciones de Diocleciano distinguimos los siguientes elementos: un emisor, un receptor y un mensaje¹⁴⁶. El primero de estos factores estaría representado por Diocleciano, que se autodefine: «el suscrito», «emperador romano», «el precursor, el pionero», «modesto servidor de ustedes» (p. 23), «Yo no soy Nerón» (p. 25), «Este que veis aquí» (p. 27).

En la «larga, lúdica y ditirámica perorata» imperial¹⁴⁷ está implícito además un decodificador —tantas veces perplejo—, atento a las justificaciones de Diocleciano, que bien podría ser la historia que lo juzga: «este modesto servidor de *ustedes*» (p. 23) —la cursiva es nuestra—. Y lo hace con guiño de complicidad: «no os digo que son [los cristianos] una vaina muy seria» (p. 26) —la cursiva es nuestra—. En otras ocasiones el orador menciona explícitamente al receptor: «caballeros»; «amigos míos».

Por otra parte, el mensaje se emite desde una perspectiva actual. Diocleciano ubica sus intervenciones «diecisiete siglos después» (p. 11) de ocurridos los acontecimientos que refiere:

¹⁴⁵ Luis BRITTO GARCÍA, dedicatoria del libro *La máscara del poder*, *op. cit.*, p. 7. El poeta Delpino y Lamas, apodado *El Chirulí del Guaire*, nace en Caracas en el siglo pasado. Sus inocentes y extravagantes versos fueron utilizados por un sector de intelectuales venezolanos para satirizar la fofa y amanerada cultura en que el guzmancismo había caído. Las delpiniadas líricas llevaron a Aquiles Nazoa a hablar de «humorismo involuntario» para referirse a las composiciones del vate caraqueño. (Véase Aquiles NAZOA, *Los humoristas de Caracas*, *op. cit.*, tomo I, pp. 114-120). Consúltense también las siguientes referencias: Pedro Antonio de ALAYÓN, «Vanguardistas de mil y pico» y «Rasgos biográficos de don Francisco Antonio Delpino», en *Billiken*, 13 (febrero de 1928), así como los textos «Los precursores del vanguardismo» y un poema de Delpino, en *Fantoches*, 235 (4 de enero de 1928).

¹⁴⁶ Para la caracterización de los distintos elementos del enunciado populista, puede verse, aparte de las dos obras citadas de Luis BRITTO GARCÍA, el artículo ya mencionado de Beatriz GONZÁLEZ STEPHAM.

¹⁴⁷ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, «Sobre dos obras de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p. 2.

Otro príncipe vendrá, más dúctil o pragmático que yo, desprovisto de escrúpulos que le impidan pactar con los cristianos a dictado de ellos, ése enlodará su frente augusta con el agua sucia del bautismo, ése vencido se proclamará vencedor, ése entreverá en las nubes el signo de la cruz para salvarse él y salvar de paso los detritus de Roma (pp. 26-27)¹⁴⁸.

En el discurso político el líder toma la palabra y, en un continuo zigzaguo, la pone a su servicio convertida en «sujeto»¹⁴⁹. El «sermón» de Diocleciano revela su carácter de autócrata, desde su modo de acceso al poder¹⁵⁰ —«descabellé a Apro y le compré su nicho» (p. 17)—, hasta lo que él mismo denomina: «Mi impresionante política de conferirme por decreto estatura y atributos de Júpiter» (p. 10). El propio Diocleciano dice que el poeta Lactancio pregonó una calumnia en unos «libracos impostores», cuando afirma que él era un «anciano bondadoso». Así el emperador romano se despoja de falsos atuendos historiográficos, a la vez que confiesa que no le quedó más remedio que desatar «galopantes persecuciones contra los cristianos» (p. 11), si bien —dice— «ni me provocaba el cuerpo matar a nadie» (p. 25). Su política de acoso a los cristianos traduce una vez más su autoritarismo:

Ni Galerio, ni sofistas, ni pitonisas, ni arúspides, ni entrañas de gallos negros, ni revelaciones sísmicas de los dioses, sino decisión que salió de mis jupiterianos testículos, [...] porque perentoriamente lo exigía la salvación de un imperio que llegó a mis manos putrefacto, gusarapiiento y asediado por el mosquero (p. 12).

Asimismo, en pleno ejercicio de su defensa histórica, Diocleciano explica que «Yo no persigo a los cristianos porque los odie sino porque les temo [...], porque los

¹⁴⁸ La historia reconoce a Constantino (285-337 d. C.) como el primer emperador cristiano (324 d. C.). Su biógrafo Eusebio cuenta que durante sus campañas contra Majencio, Constantino tuvo una visión de la cruz en el cielo con la inscripción *hoc signo vince* ('con este signo vencerás'). Tras un segundo aviso divino, el emperador ordenó colocar la cruz monográfica de Cristo en los escudos y estandartes de los soldados. (Véase Marta SORDI, *op. cit.*, cap. IX, Las inflexiones de Constantino, pp. 129-138).

¹⁴⁹ Véase Olivier REBOUL, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁰ En su interesante conceptualización del dictador, Miliani admite que carece de relevancia la legitimación o usurpación del poder. Pues lo que realmente determina la naturaleza dictatorial del dirigente político radica en el ejercicio del «poder de forma individual y absoluta». (Véase Domingo MILIANI, *loc. cit.*, p. 194).

considero la única potencia [...] capaz de carcomer, destruir y, algo más grave, sustituir nuestro sistema» (p. 25). Con estas palabras queda justificado el martirio de los cuatro centuriones Severo, Severiano, Carpóforo y Victorino.

No puede decirse que el emisor político pierda totalmente su identidad lingüística, pues: «cada orador político posee un idiolecto o instrumental verbal propio, incluso es un locutor con signos y con retórica individualizada»¹⁵¹. Ahora bien, conviene recordar que el mensaje del líder autoritario tiene unas intenciones concretas que, por supuesto, tiñen su manifestación discursiva.

En la medida en que se acerca a un interlocutor colectivo, a nivel de una intención proselitista, su habla comienza a penetrarse del “habla común” con su sintaxis, sus estructuras lexicales, sus ritos verbales¹⁵².

Para la codificación del mensaje de Diocleciano, Otero Silva se apropió de las leyes y signos que rigen el subcódigo del discurso populista. Sólo así pudo acceder al doble paródico. La aproximación al pueblo, tan preconizada por el ideario del populismo, explicaría los aditamentos del código restringido del habla popular que vertebran las interpolaciones del emperador. Pero, paralelamente, la alocución populista se nutre de rasgos del código elaborado de la clase dominante, que actúan, en efecto, como interferencias o ruidos lexicales del enunciado ideológico, a la vez que dificultan la recepción del mensaje. Estos últimos pueden ser definidos como «un desfile circense de fenómenos» y «su poder de maravilla depende de su escasez»¹⁵³; de igual modo este «prestigio de lo incomprensible» pretende coronar de cierto *status* al emisor¹⁵⁴.

Sobradamente conocido es el caso de las «palabras raras» de los «sermones» políticos de Rómulo Betancourt¹⁵⁵ —«quincalla verbal» prefiere

¹⁵¹ Argenis PÉREZ HUGGINS, «El discurso político» (entrevista), en *Caribana*, 3 (febrero de 1984), p. 22.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Luis BRITTO GARCÍA, *El poder sin la máscara*, op. cit., p. 92.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Véase Ángel ROSENBLAT, «El lenguaje político de Rómulo Betancourt», en su libro *Buenas y Malas Palabras*, tomo IV, Madrid, Editorial Edime, 1974, pp. 148-150; y también Luis BRITTO GARCÍA, *El poder sin la máscara*, op. cit., p. 76.

llamarlo Arturo Uslar Pietri¹⁵⁶— y de sus imitadores. En una entrevista realizada por Miguel Otero Silva el expresidente venezolano responde en relación a esta especificidad del lenguaje «romulero»:

Son palabras comunes y corrientes del castellano [...] No niego que también se me escapan de vez en cuando anglicismos y galicismos, culpa de mis lecturas en inglés y francés, y de la prisa con que escribo los discursos, sin tiempo para corregirlos, con tanto ajetreo¹⁵⁷.

En otra ocasión, a la pregunta de si ese uso de «palabras raras» es consciente, el político, «cultor sistemático del esdrújulo»¹⁵⁸, responde: «No lo calculo, es una reacción natural. Es un intento de lograr, intuitivamente un nivel de comprensión medio». En la misma entrevista reconoce, además, que algunos de esos términos provienen de otros idiomas; otros son fruto de su invención¹⁵⁹. Todo este carnaval lingüístico constituye una manifestación más de la máscara tras la que se oculta el poder.

Un análisis de las «abominables interrupciones de un emperador romano» de *Cuando quiero llorar no lloro* muestra abundantes vocablos procedentes de otros idiomas: «sermo atque jus», «proscenium», «jentaculum», «totum revolutum», «feminam quaerite», «consumatum est», «cherchez la femme», «arrivederci», «gang», «payroll». Estos intertextos tienen la función de rodear de una aureola a Diocleciano, pues expresan su dominio de un código elaborado, y no hacen sino remarcar la superioridad del emisor político frente al auditorio.

Las intervenciones del César del «Prólogo cristiano» también registran la incorporación de préstamos que provienen de otro tipo de discurso: «entimema» —de la lógica—, «agiotista» —de la economía—, «otrosí» —del lenguaje forense—, «cristianofobia» —neologismo acuñado por el escritor—.

¹⁵⁶ Arturo USLAR PIETRI, citado por Manuel CABALLERO, *Las Venezuelas del siglo XX*, Caracas, Grijalbo, 1988, p. 224.

¹⁵⁷ Rómulo BETANCOURT, «Con Betancourt», entrevista realizada por Miguel Otero Silva, en *Prosa completa, op. cit.*, p. 355.

¹⁵⁸ Manuel CABALLERO, *Las Venezuelas del siglo XX, op. cit.*, p. 224.

¹⁵⁹ Rómulo Betancourt (entrevista), citado por Alicia FREILICH DE SEGAL, *La Venedemocracia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978, p. 47.

Y en tercer lugar, nuestro estudio del discurso de Diocleciano arroja la presencia de expresiones populares y del lenguaje coloquial¹⁶⁰. Ejemplificaremos con la nutrida muestra de expresiones que integran el campo semántico de *matar*: «echar al pico», «dar bollo», «tostar», «peinar», «recibir matarili», «llenar la boca de hormigas», «dar la puntilla», «raspar», «extender pasaporte», «siquitrillar», «cepillar», «cantar la marcha fúnebre», «cortar el resuello», «doblar la servilleta». Se puede aducir dos razones que explicarían estas voces de la oralidad. Por un lado, si consideramos que Otero Silva propone el discurso del gendarme romano —réplica del discurso político populista— como un espectáculo festivo —tragedia, farsa, drama, comedia—, esta máscara narrativa requiere, por tanto, una firme carga de expresividad oral. Estas sutilezas, más que una función informativo-referencial, ejercerían una significación connotativo-no referencial. De otra parte, recordemos que la esencia del populismo es una falsa reivindicación de lo popular, como medio de acceder a las masas y atenuar así el enfrentamiento de los distintos sectores sociales¹⁶¹. Rómulo Betancourt, por ejemplo, confesaba en una ocasión: «Disfruto el lenguaje popular no por demagogia. Gozo realmente hablando con la gente del pueblo»¹⁶². Para García Canclini estaríamos ante un evidente caso de resemantización de la cultura popular, la cual, producida y

¹⁶⁰ Entendemos “popular” por oposición a la cultura oficial, seria, escrita y, en definitiva, lo “popular” como «un segundo mundo y una segunda vida». (Véase Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 11). Pero, sobre todo, nuestro concepto —en este caso concreto— va orientado a entender “popular” como cultura de una clase marginal, opuesta a la clase y cultura dominante. Para una delimitación del concepto pueden verse los siguientes textos: Néstor GARCÍA CANCLINI, *Las culturas populares en el capitalismo*, *op. cit.*, principalmente cap. II, Introducción al estudio de las culturas populares, pp. 61-87; Antonio GRAMSCI, *Cultura y literatura*, trad. Jordi Solé-Tura, Barcelona, Eds. Península, 1968 y del mismo autor «El concepto de lo nacional popular», en su libro *La formación de los intelectuales*, México, Eds. Grijalbo, 1967, pp. 151-159; y Bernard MOURALIS, *Las contraliteraturas*, trad. Eddy Montaldo, Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 1978.

¹⁶¹ Ya Lenin había advertido esta estrategia de mitigar la lucha de clases en la práctica de lo que había denominado populismo. (Véase Vladimir LENIN, *Contenidos económicos del populismo*, México, Siglo XXI, 1974).

¹⁶² Rómulo Betancourt, citado por Alicia FREILICH DE SEGAL, *op. cit.*, p. 47.

consumida por sectores económica y socialmente marginados, es víctima de la apropiación y robo del grupo dominante¹⁶³.

En un análisis del epistolario de Rómulo Betancourt, escrito entre 1932 y 1935, Andrés Staboulli subraya que en sus cartas se aprecia una clara heterodoxia socialista, que explicaría un desvelo constante por el lenguaje como medio de lucha política¹⁶⁴. De ahí la preocupación de Betancourt por utilizar en sus discursos un estilo verbal que le permitiese la comunicación con el pueblo. El propio Betancourt reconocía como premeditado «el tono sentimental, patriotero a ratos» de sus intervenciones, dirigidas a una masa que —convencido estaba— carece de cultura política, por lo que utilizar «un estilo revolucionario ciento por ciento [...] no era táctico ni oportuno en este caso»¹⁶⁵.

Francisco Pérez Perdomo señala que el lenguaje popular del «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro* contribuye a la deformación de los hechos históricos, ya previamente deformados. Asimismo —añade el crítico— «los venezolanismos hacen un recorrido histórico retrospectivo y lucen maliciosamente extemporáneos»¹⁶⁶. Por nuestra parte pensamos que, de hecho, el objetivo de Miguel Otero Silva con toda esa suerte de oralidad y vocablos criollos no era otro que hacer confluír, en un mismo plano imaginario, hechos históricos discontinuos que mostraran el autoritarismo y la persecución ideológica.

Otro crítico venezolano, Douglas Bohorquez, destaca en el «Prólogo» de esta novela de Otero Silva «una atmósfera de oralidad popular, sutilmente erótica de burla a lo solemne», que determina una ruptura de la sintagmática narrativa entre las dos partes de la obra. Las relaciones analógicas entre ambas —estudiadas en el primer apartado de este capítulo— se producen en el aspecto ideológico-

¹⁶³ Néstor GARCÍA CANCLINI, *Las culturas populares en el capitalismo*, op. cit., p. 195 y sigs.

¹⁶⁴ Andrés STAMBOULLI, «Heterodoxia en los medios y ortodoxia en los fines», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 24 de julio de 1988, p. 12.

¹⁶⁵ Rómulo Betancourt, citado por Andrés STAMBOULLI, *ibid.*

¹⁶⁶ Francisco PÉREZ PERDOMO, «La última novela de Miguel Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 13 de septiembre de 1970.

político con el fin de desvelar una «conciencia sádica del poder»¹⁶⁷. Emir Rodríguez Monegal llega a decir incluso que Miguel Otero Silva encuentra en *Cuando quiero llorar no lloro* «su verdadera vena de narrador oral», a la cual regresaría, tras la experiencia de *Fiebre*, canalizada a través de la influencia de García Márquez¹⁶⁸.

Diocleciano, «modesto servidor» del pueblo, pretende justificar su actuación histórica de perseguidor de utopías con palabras o expresiones extraídas de la tradición popular. Podemos concluir diciendo que esta reivindicación de la palabra oral, en sí dialógica y polifónica, es una negación del autoritarismo monológico, del totalitarismo lingüístico y, por tanto, un enmascaramiento de la historia real que Otero Silva recrea en esta novela.

Olivier Reboul considera que a la hora de estudiar el lenguaje del discurso ideológico hay que partir de la tipología metafórica del enunciado, puesto que su naturaleza estará en función de los distintos credos. Los ideólogos toman las metáforas de las ciencias (biología, química, física, etc.), con la intención de revestir su mensaje de «una apariencia de objetividad y verdad»¹⁶⁹. Por el contrario, en la palabra de Diocleciano los desplazamientos figurados no remiten a una mimesis referencial, sino que instauran el discurso en el espacio de la literatura: «pelambre de corazón» (p. 10); «Galerio era apenas un hirsuto becerro búlgaro» (p. 10); «enturbiando con sus belfos los límpidos manantiales de Virgilio» (p. 11); «enjambres de persuasivos silogismos aristotélicos» (p. 12); «en mis manos germinaría la salvación de Roma» (p. 15); «territorio erosionado por el roce de todos los vicios» (p. 16). Otras metáforas, en cambio, nos instalan en el universo de la oralidad: «ligera de cascos» (p. 15); «hasta la cal de los huesos» (p. 11); «no podía ver una codorniz herida sin que se me partiera el alma» (p. 15); la «encubridora leyenda que intenta desplomar sobre los hombros de mi yerno Galerio la responsabilidad» (p. 11).

¹⁶⁷ Douglas BOHORQUEZ, «*Cuando quiero llorar no lloro*: la lógica paralela del personaje», en su trabajo inédito *Del personaje y su contexto en tres novelas venezolanas*, presentado en la Universidad de Los Andes (Trujillo, Venezuela), 1979, p. 7.

¹⁶⁸ Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *El "boom" de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972, p. 103.

¹⁶⁹ Olivier REBOUL, *op. cit.*, pp. 42-44.

Estudios realizados sobre el discurso populista arrojan que el líder-emisor emplea muy frecuentemente la tercera persona para referirse a sí mismo¹⁷⁰. Por el contrario, en el doble narrativo de los enunciados de Diocleciano, Otero Silva ya no recurre a ese disimulo gramatical y emplea abiertamente la primera persona. Así, las «abominables interrupciones» del emperador ofrecen numerosas marcas semánticas que devuelven el significado del mensaje al propio emisor y su autoridad: «yo lo hice», «mi hija», «mi sucesor», «mi yerno», «hijo mío», «mis oídos», «mis manos», «mis ímpetus», «amigos míos», «conmigo lo ligaban» (p. 11), «mi obra de reconstrucción» (p. 26), «mis jupiterianos testículos» (p. 11), «mi sistema tetrárquico de gobierno» (p. 15), «mi preeminencia en todos los campos» (p. 11).

Pero para destronar al mito del poder, Otero Silva no sólo utilizó el recurso de la parodia del discurso populista, sino que recurrió también a la degradación corporal del propio gendarme autoritario.

2. 3. Anatomía degradada

Matthew Hodgart en su interesante estudio sobre la sátira apunta que el recurso fundamental del satírico es «la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad»¹⁷¹. Para Bajtín esta fórmula degradante es un concepto ambivalente, tiene valores negativos, representa «lo bajo», la muerte de algo superior; pero también es un acto de afirmación en tanto la degradación puede devenir segundo nacimiento¹⁷². Sin embargo la muerte del mito autoritario en el «Prólogo cristiano» de *Cuando quiero llorar no lloro*, y, con él, la consiguiente destrucción del poder absoluto, no implican un renacer o una renovación del propio mito. Tengamos en cuenta que este libro de Otero Silva es una «novela optimista», donde la persecución y el martirio por razones ideológicas no son experiencias vanas. Incluso el propio

¹⁷⁰ Véase Luis BRITTO GARCÍA, *El poder sin la máscara*, op. cit., p. 80.

¹⁷¹ Matthew HODGART, *La Sátira*, trad. Ángel Guillén, Madrid, Eds. Guadarrama, 1968, p. 115.

¹⁷² Mijail BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit., p. 273.

emperador reconoce que «las ideas [...] no se ahogan con sangre ni se matan con la muerte» (p. 26). Desde que Diocleciano emprende su monólogo con «abominables interrupciones» —marcadas gráficamente por números romanos— comienza su proceso de degradación. Pues el déspota no habla sino «refunfuña», «brama», «murmura».

La concepción de que el líder conductor de una colectividad tiene su origen en el propio pueblo se encuentra muy arraigada en la conciencia popular. Así el saber colectivo y una vasta historiografía oficialista reconocen la cuna humilde de los caciques aborígenes, los conquistadores, los luchadores de las guerras de independencia¹⁷³, los caudillos y, por supuesto, los líderes del populismo venezolano. Una concienzuda investigación histórica deshace esta creencia. Pero la leyenda magnificadora desplegada sobre todos estos «padres de la patria» suaviza, ignora o niega un origen acomodado y hegemónico¹⁷⁴. En el caso del populismo, sobre todo en la persona de Rómulo Betancourt, el mito del sujeto que emerge de la clase dominada se ha llevado a límites extremos. Pero, lógicamente, el mantenimiento de una imagen pública con estos rangos heroicos era necesario para los principios de la ideología populista: la cuna popular del líder reafirma un gobierno de y para el pueblo¹⁷⁵. En *Cuando quiero llorar no lloro* las propias palabras del emperador Diocleciano rompen esta marca de origen modesto que signa el arquetipo del guía político latinoamericano:

Yo no nací para emperador, al menos así se desprende de las apariencias sino para cultivador de hortalizas, capador de cerdos o soldado muerto en combate; no tuve padre cónsul, ni abuelo senador, ni madre ligera de cascos, circunstancias que tanto ayudan en los ascensos, sino que me engendró en mujer labriega un liberto

¹⁷³ Vallenilla Lanz afirma que los primeros movimientos revolucionarios de las luchas de independencia fueron dirigidos por «manos finamente enguantadas». Pero correspondió precisamente a los caudillos posteriores, de humilde condición —y el autor subraya el caso de Páez—, llevar a cabo la verdadera revolución social en Venezuela. (Véase Laureano VALLENILLA LANZ, *Cesarismo democrático*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990, pp. 250-252).

¹⁷⁴ Véase Luis BRITTO GARCÍA, *La máscara del poder*, op. cit., pp. 130-132.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 132.

del senador Anulino, liberto y padre mío que en su niñez rastreaaba moluscos por entre los peñascos de Salona (p. 15). [La cursiva es nuestra]¹⁷⁶.

Al rebajamiento de Diocleciano contribuye además su descripción física¹⁷⁷, que responde a la anatomía carnavalesca bajtiniana:

Diocleciano es un individuo de largos huesos y extendidos hombros, tiene cuello de potro y peina una barba lineal que le rodea los maxilares, le chorrean los bigotes como a los filósofos asiáticos, sus ojos miran asombrados aunque penetrantes, esquemáticos pliegues le cruzan la frente, sus grandes orejas se equivalen como asas de una cabeza geométrica (p. 28).

La imagen del cuerpo según la tradición popular responde a un «cuerpo en movimiento» que «sale, hace brotar». Sus miembros desbordan el propio cuerpo: «largos huesos y extendidos hombros», «cuello de potro», «barba lineal», bigotes chorreantes, ojos desorbitados, «grandes orejas», fundando a su vez un cuerpo-otro, un «segundo cuerpo»¹⁷⁸.

A medida que avanzamos en el texto asistimos a un proceso de cosificación¹⁷⁹ que responde a una forma de lo grotesco. Diocleciano «más que emperador romano» parece «un escaparate de la Vía Condotti» (p. 29). Este

¹⁷⁶ El emperador romano Diocleciano era un dálmata de cuna humilde, por lo que todo su ascenso social hasta obtener el cetro del imperio (284 d. C.) lo había logrado gracias a las armas y a las hazañas en los campos de combate. (Véase *Diccionario de literatura clásica*, edición de M. C. HOWATSON, trad. Carmen María Ávila *et al.*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 263).

¹⁷⁷ El poeta trágico evita en sus obras la preocupación por lo corporal, que manifestaría un claro signo de materialidad de sus héroes. Así, cuando aparecen en la literatura los valores del cuerpo, se ha producido «una infiltración de lo cómico». No es de extrañar entonces que los héroes de las tragedias «no beben ni comen ni se excitan. Incluso procuran no sentarse». (Véase Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 51).

¹⁷⁸ Véase Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, *op. cit.*, p. 285.

¹⁷⁹ Como ya se ha visto la superposición de «algo mecánico» sobre lo viviente o la «transfiguración momentánea de una persona en cosa» causa risa. (Véase Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 55). Por ello el escritor satírico recurre frecuentemente al mundo «inferior», animal, vegetal y mineral, para establecer comparación con sus personajes. Sin embargo Hodgart precisa que el autor de sátiras muestra más interés por «el reino del automatismo». (Véase Matthew HODGART, *op. cit.*, p. 119).

disfraz barroco y carnalesco nos recuerda en cierta medida la suntuosidad del Blacamán garciamarquiano¹⁸⁰:

Deslumbra su vestimenta como relámpago de seda y pedrería [...] Divinidad olímpica injerta en ídolo oriental, alrededor de su frente refulge la diadema mística, emblema de la eternidad, mensaje de la blanca luz inmarcesible, polvareda del Sol, dominus imperii romani. Rubíes entretejen sus cabellos, zafiros circunvalan su pescuezo, turquesas aprisionan sus dedos. Un anchuroso manto de tisú, espejeante de guiños diamantinos, le cae hasta el empeine de las chinelas persas en pliegues y repliegues irisados. Un espeso cinturón de oro, tachonado de perlas y topacios, le ciñe la cintura a ras del ombligo (p. 29).

Según Bajtín, «en la base de las imágenes grotescas encontramos una concepción particular del todo corporal y sus partes»¹⁸¹. Esta indefinición de fronteras entre el cuerpo y el no-cuerpo —el mundo circundante— explicaría la galería de personajes carnalescos que, yuxtapuestos, se desenvuelven alrededor del gendarme absoluto: un «cíclope de alquitrán y ébano», un «juez calvo, desgachado, artrítico y socrático» con «sonrisa de becerro muerto» (p. 23), una walkiria a punto de desmayarse, un juglar napolitano, una «germana gorda», «germanos fondilludos» y, sobre todo, los cuatro mártires cristianos: «cascos emplumados», «los escudos, las espadas [...] las lanzas, los petos escamosos, las rodillas, las botas tobilleras, las cabezas, los codos» (p. 13).

Al final del «Prólogo» el emperador Diocleciano parece haber estado interpretando una farsa teatral¹⁸² y no el prolegómeno inquisitorial contra los hermanos cristianos: «les da la espalda en viraje de mutis dramático, desciende lentamente las escalinatas, agobiado por el resplandor de sus ornamentos, sumido

¹⁸⁰ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, «Blacamán el bueno vendedor de milagros», en su libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, pp. 103-119.

¹⁸¹ Mijail BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit., p. 284.

¹⁸² Entendemos “farsa” por oposición a la seriedad y nobleza de los héroes trágicos. Relacionada con lo cómico y la estética escatológica, la farsa enfatiza la dimensión corporal de los actores. Por todo ello se define como género subversivo, que atenta contra los poderes morales y políticos que representa la tragedia. La máscara triunfa, entonces, sobre «las limitaciones de la realidad y de la sabia razón». (Véase Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro*, trad. Fernando de Toro, Barcelona, Eds. Paidós, pp. 218-219).

en un silencio incurable» (p. 30). La ceremonia discursiva de Diocleciano se erige en espectáculo del cual él es el actor. Este «viraje de mutis dramático» vendría a caricaturizar el rito político en que se inserta el discurso del líder populista. En la decodificación de un mensaje no sólo interviene la palabra como integrante de un sistema de signos, pues, «el gesto seleccionado, codificado y destinado a una finalidad, deviene ritual político, es decir, discurso del poder»¹⁸³. En el mensaje populista el rito —mitin, fiestas, campaña electoral, exequias— es una gala necesaria que surge «de la acumulación y de la combinación de esos poderes»¹⁸⁴.

El propio Diocleciano extiende esa significación de farsa carnavalesca no sólo al ajusticiamiento de los cuatro mártires cristianos, Severo, Severiano, Carpóforo y Victorino, sino a su propio sistema de gobierno, que es puesto en entredicho. El emperador explaya su autocrítica preguntándose si es «éste un imperio honorable o una trilogía de Esquilo» (p. 18). Frye define la tragedia —género noble y elevado— como «la ficción de la caída de un jefe», donde se mezclan lo heroico con lo irónico¹⁸⁵. Así, la muerte del héroe resulta un hecho de implicaciones morales y sociales. Las tragedias de Esquilo —considerado el auténtico fundador del género griego— representan una época en que la aristocracia pierde poder, en beneficio de una clase naciente, enriquecida por el comercio y la industria, que comienza a participar en las decisiones políticas. El gendarme absoluto ironiza su actuación histórica, y asimismo expresa que para el reparto de su imperio lo que utilizó fue «la aplicación de la teoría euclidiana de las proporcionalidades y proporciones» (p. 18). Al final desenmascara la verdad histórica reconociendo el carácter de dictadura de su mandato imperial: «la verdad era que no mandaba sino el suscrito» (p. 19); a la vez que define exactamente su gobierno como:

[una] tretarquía, una mesa con tres patas en el aire y una sobre la tierra, un absolutismo sin déspota, un centralismo sin ombligo, una circunferencia sin

¹⁸³ Luis BRITTO GARCÍA, *El poder sin la máscara*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁴ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 389.

¹⁸⁵ Northrop FRYE, *op. cit.*, p. 58.

centro y, más allá de sus contornos informales, una tentativa institucional [...] de momificar su cadáver [de Roma] (p. 19)¹⁸⁶.

Con todo, Diocleciano concluye reconociendo que su «sistema tetrártico» de poder era «modestia al carajo, el más prodigioso hallazgo político que ha realizado hombre de estado alguno» (p. 15).

Diocleciano ha perdido totalmente sus valores míticos y sus excrecencias de héroe, casi desaparece como en el teatro del absurdo. El ocaso del César lo aleja totalmente del fin de los héroes míticos, que tras superar diversos obstáculos retornan a restaurar el mundo¹⁸⁷. Cuando Diocleciano no encontró soluciones a los conflictos de su imperio, optó por la abdicación: «despojarse públicamente del manto de púrpura y las insignias imperiales» (p. 27)¹⁸⁸ y consagrarse «a la custodia de las coles y lechugas» (p. 27); y finalmente «echarse a dormir varios siglos sobre las dos hileras de granito rojo que mantendrán en alto su sepulcro» (p. 27). La muerte es un acto elevado y, como tal, sólo es digna de héroes. Por ello, «en la sátira se da esquinazo a la mortalidad. El tema de la muerte es preferible dejarlo a la literatura de la tragedia, de la lírica, de la meditación estoica, o incluso tomarlo a broma»¹⁸⁹. Y en este sentido la renuncia de Diocleciano puede interpretarse como la ascensión de un nuevo orden social que secundará al martirio ideológico —de los centuriones cristianos, de los Victorinos actuales— y a la caída del absolutismo.

¹⁸⁶ En el 293 d. C. el emperador Diocleciano reorganizó el poder, distribuyéndolo entre cuatro soberanos: dos emperadores que compartían el título de Augusto (destinados a gobernar respectivamente la parte oriental y occidental del Imperio) y dos Césares (Galerio y Constancio), subordinados a los primeros y que se encargarían de sucederlos en sus cargos. Sin embargo, Diocleciano reservó para sí mismo el rango superior de *el Augusto* (el 'venerado'), que era quien en realidad ostentaba «el poder como emperador único». (Véase *Diccionario de literatura clásica*, *op. cit.*, p. 100).

¹⁸⁷ Véase Joseph CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, México, F.C.E., 1972.

¹⁸⁸ Diocleciano fue el primer emperador romano que abdicó (305 d. C., a favor de Galerio). Si reconocemos en Rómulo Betancourt el correlato de este gendarme latino, la decisión abdicatoria podría relacionarse con la resolución que toma el gobernante venezolano de retirarse a Europa —vivirá principalmente en Suiza— cuando deja la presidencia a Raúl Leoni en 1964.

¹⁸⁹ Matthew HODGART, *op. cit.*, p. 119.

El héroe no sobrevive al derrumbe de los sistemas de valores y a la división de su conciencia, antaño unificada y central. O bien, para sobrevivir, debe disfrazarse de matón dogmático o de bufón ¹⁹⁰.

El César heroico originario, sempiterno e inmortal, se derrumba; la desmitificación —«no hay mitos eternos»¹⁹¹— nos remite de nuevo a la historia, falseada por las ilusiones del poder.

3. CARACAS IMAGINARIA

Mucho tiempo ha transcurrido desde que los indios adoraban al monte Guaraira-Repano¹⁹² o Diego de Losada fundara «una ciudad [...] á quien intituló, Santiago de León de Carácas»¹⁹³, hasta que Ángel Gustavo Infante instala

¹⁹⁰ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 255.

¹⁹¹ Roland BARTHES, *Mitologías, op. cit.*, p. 200.

¹⁹² Con el nombre de Guaraira-Repano ('Gran Montaña') los aborígenes designaban al pico del Ávila, en cuyas faldas se encuentra ubicada la ciudad de Caracas. La designación actual proviene del hecho de que durante la Colonia dicho *tótem* fue propiedad del Alférez Mayor Gabriel de Ávila, a quien la Corona española había concedido dicha merced. (Véase Aquiles NAZOA, «De ida y vuelta por el valle de Caracas», en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 252).

¹⁹³ El cronista Oviedo y Baños apunta el año 1567 como fecha de la fundación definitiva de Caracas. (Véase José Agustín OVIEDO Y BAÑOS, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, tomo II, Caracas, Fundación Cadafe, 1982, p. 418). Previamente a la fundación de la ciudad de Caracas, se dieron dos intentos de asentamiento en el valle caraqueño: las dos invasiones de Francisco Fajardo en 1558 y 1561, respectivamente, y el establecimiento en 1562 del pueblo de San Francisco a cargo de Juan Rodríguez Suárez. (Véase Federico BRITO FIGUEROA, *La estructura social y demográfica de Venezuela colonial*, Caracas, Eds. Historia, 1961, p. 8). Compárense estos datos con los que aparecen en el *Diccionario de Historia de Venezuela*, tomo I, Caracas, Fundación Polar, 1988, pp. 563-564). El nombre de la ciudad proviene de los *caracas*, primeros indios con los que los conquistadores tuvieron contacto. Ese pueblo, a su vez, tomó tal denominación «por que en su tierra ay muchos bledos que en su lengua llaman caracas». (Véase la «Relación Geográfica» citada por Federico BRITO FIGUEROA, en *La estructura social y demográfica de Venezuela colonial, op. cit.*, p. 9). También puede verse Aquiles NAZOA, «De ida y vuelta por el valle de Caracas», en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 255).

«cerrícolas» en la periferia de la capital imaginaria¹⁹⁴. El devenir histórico convertirá a «Caracas la gentil» cantada por García de Quevedo (1819-1871) en una ciudad transculturada y, más recientemente, en un espacio híbrido. A raíz de la extracción petrolera que se desarrolla en Venezuela a partir de la segunda década de este siglo, el modelo cultural norteamericano penetra a través de distintas vías (el contacto con la mano de obra extranjera, productos importados...), pero sobre todo a través de los medios masivos de comunicación. En los últimos lustros, advertidos ya por Luis Britto García de la «miamización» de los modos y las costumbres venezolanas¹⁹⁵, parece que Caracas asiste a la hibridez de la cultura, que podemos definir como mezclas interculturales articuladas por un complejo haz de costumbres y modernidades¹⁹⁶. Por otro lado, corresponde a Guillermo Meneses y a Salvador Garmendia, entre otros, anotar literariamente una ciudad compleja y hostil —Caracas la horrible¹⁹⁷—, continuando así una ya larga tradición de las letras venezolanas¹⁹⁸.

Pero el propio Miguel Otero Silva no ha escapado al hechizo urbano. En su primer libro *Agua y Cauce (Poemas Revolucionarios)*, aparecido en 1937, ya hay textos que nos remiten a esa nueva ciudad que ha generado la incipiente economía y la industrialización. En ese sentido pueden citarse títulos de poemas como «La

¹⁹⁴ Ángel Gustavo Infante (1959) pertenece a la última generación de narradores venezolanos —«nuevos románticos» los llama Juan Carlos Santaella—. Tiene en su haber tres obras: el cuento *Joselolo* (1987, Premio Nacional de Cuentos de *El Nacional*), el libro de relatos *Cerrícolas* (1987, Premio de Narrativa de Fundarte) y la novela *Yo soy la rumba* (1995). La literatura de Infante se apoya en la música popular urbana y en el espacio del barrio y sus gustos.

¹⁹⁵ Luis BRITTO GARCÍA, entrevista realizada por Ramón Hernández, en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 14 de octubre de 1978, pp. 10-12.

¹⁹⁶ Véase Néstor GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas*, op. cit., p. XX-XXII.

¹⁹⁷ Distintas visiones de esa Caracas deshumanizada contiene el libro de entrevistas *Caracas la horrible*, Luis BUITRAGO SEGURA, comp., Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1980.

¹⁹⁸ Véase Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., pp. 56-58. Esta pulsión —a veces erótica, a veces delirante— se prolonga hasta el presente, manifestándose en distintos géneros y posturas críticas. Y así lo demuestran los siguientes títulos: el libro de relatos *Historia de un edificio* (1993), Juan Carlos Méndez Guédez; los poemarios *Terrenos* (1985) y *Almacén* (1988), de Rafael Arráiz Lucca; la novela *Calletania* (1992), de Israel Centeno; y diversos estudios vinculados al hecho metropolitano realizados recientemente en Venezuela. Para este último punto puede verse el «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias* titulado «Caracas. Lectura metropolitana», Caracas, 23 de septiembre de 1990, pp. 29-31).

huelga» (s. f.), «La manifestación» (París, 1932), «Las manos del Rompehuelgas» (s. f.). En los dos relatos del autor también se aprecia la huella de la *civitas*. Así en «La fuga» Otero Silva tantea los gustos de una Caracas más moderna: el juego de ajedrez, el cine y una reivindicación de la igualdad de razas y de sexos, acompañantes del nuevo espíritu que arriba a la ciudad. En el cuento «Del Zulia ha venido un niño», Caracas —identificada con «los estudiantes, las izquierdas»— representa la solidaridad con los niños víctimas de la histórica huelga petrolera del Zulia.

Como vimos, también en su primera novela Otero Silva registra elementos urbanos. Los personajes de *Fiebre* asisten a fiestas en el club y van al cine, que a veces se convierte en lugar de encuentros amorosos. En *Casas muertas* el espacio evoluciona de una ciudad mercantil del interior venezolano a un espacio abandonado. A su vez, en *Oficina nº 1* un grupo de casas macondinas, más tarde campo petrolero, originarán la población de El Tigre. Aunque la anécdota de *La muerte de Honorio* transcurre en la cárcel, casi siempre la memoria de los personajes nos remite al dominio caraqueño, nostálgico tantas veces, en el cual se desenvolvían antes de ser detenidos. Sin embargo, sólo cuando Venezuela sufre de manera plena las consecuencias del impacto modernizador, Otero Silva concibe una obra como *Cuando quiero llorar no lloro*, en la cual tres personajes, pertenecientes a tres clases sociales distintas, se mueven por un territorio en el que se ha convertido «la infeliz Caracas», como la llamara Simón Bolívar.

En esta fase de nuestro trabajo pretendemos una aproximación al tema de la ciudad en *Cuando quiero llorar no lloro*, si bien queremos aclarar que ciertos aspectos del imaginario capitalino de esta novela quedarán por ahora levemente esbozados para completarse luego en el apartado siguiente de este capítulo, que dedicaremos a analizar, de manera conjunta, clase social y cultura. Por otra parte, entendemos por ficción citadina el diálogo entre un sujeto narrativo y un objeto integrado por la *urbs* y sus moradores: «Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre

ciudad o sujeto poético»¹⁹⁹. En este apartado nos proponemos, además, un acercamiento a la visión —o alucinación— que Otero Silva tuvo de esa Caracas violenta de los años sesenta, que un poeta de la década comparó con la ballena²⁰⁰. También nos interesa un tanteo de la Caracas fragmentada —e injusta—, consecuencia de «los efectos perversos del petróleo»²⁰¹, personificada en cada uno de los tres Victorinos y, por supuesto, la ciudad como espacio cultural²⁰², reflexión que —como ya se ha indicado— retomaremos en el apartado siguiente de este capítulo.

Hacia finales del período colonial (1800-1810) se produce un crecimiento urbano de Caracas, secundado por una caída del fenómeno que responde a dos razones fundamentales: el terremoto del 26 de marzo de 1812 y las guerras de independencia²⁰³. Los enfrentamientos habían generado la ruina económica del país. El campo, aparte del despojo de haciendas en forma de tributos obligatorios, se ve azotado por continuos incendios y una pérdida de mano de obra esclava que va a engrosar las filas del ejército. Pero en 1814 los pobladores de Caracas abandonan masivamente la ciudad ante el avance de José Tomás Boves que hacía tambalear el sistema colonial. Sólo a finales de siglo —el llamado quinquenio guzmancista— la vida urbana resucita, inaugurándose entonces novedades en la morfología de Caracas. Guzmán Blanco transformó las calles y creó plazas y los

¹⁹⁹ Dionisio Cañas ha publicado recientemente un interesante estudio sobre la ciudad de Nueva York y escritores hispanos como José Martí, Federico García Lorca y el portorriqueño Manuel Ramos Otero, entre otros. (Véase Dionisio CAÑAS, *El poeta y la ciudad*, Madrid, Eds. Cátedra, 1994, p. 17).

²⁰⁰ Caupolicán Ovalles crea esta metáfora para referirse a «nuestra ciudad, rosa del monopolio», y en un acto de fe, no exento de la agresividad que caracterizaba a *El Techo de la Ballena*, avizora la recuperación y el rescate del territorio urbano capitalino. (Véase Caupolicán OVALLES, «Contraseñas», en *Antología de “El Techo de la Ballena”*, *op. cit.*, pp. 69-71).

²⁰¹ Roberto BRICEÑO-LEÓN, *op. cit.*

²⁰² Véase Carlos MONSIVÁIS, «Cultura urbana y creación intelectual», en *Texto Crítico*, V, 14 (julio-septiembre de 1979), pp. 9-27.

²⁰³ Si bien muchas ciudades latinoamericanas habían iniciado su desarrollo a fines del XVIII, esta transformación se verá truncada en un primer momento por la contienda independentista y posteriormente por las guerras civiles. Sin embargo, habría que resaltar como caso específico el de aquellas ciudades protagonistas de la nueva actividad comercial de importación y exportación o aquellas capitales sedes del poder político. (Véase José Luis ROMERO, *op. cit.*, p. 219).

primeros bulevares; plantó árboles y jardines; construye el Teatro Nacional y el mítico paseo de El Calvario; obras de servicio público (acueducto, tendido eléctrico, cementerio), a la vez que la ciudad se amplía sobre haciendas vecinas y áreas naturales²⁰⁴. Entre 1870 y 1875 Caracas experimenta una profunda transformación arquitectónica y urbanística: Aquiles Nazoa no duda en afirmar que Guzmán Blanco «convirtió a la ciudad en una versión tropical del París de Napoleón III»²⁰⁵. Sin embargo, este afrancesamiento impuesto desde el poder, que se extiende hasta la segunda década de este siglo²⁰⁶, genera una pérdida del encanto provinciano de Caracas, desapareciendo parte de su fisonomía hispánica: la «ciudad de los techos rojos» soñada por Bernardo Núñez²⁰⁷.

Orlando Araujo apunta que Rómulo Gallegos acomete «un golpe de estado literario» a Caracas, en el sentido de que hasta la publicación de *Doña Bárbara* (1929), la capital venezolana había sido el escenario de la novela nacional con algunas excepciones²⁰⁸. Gallegos «fue a buscarse a sí mismo y a los suyos por selva, llano, costa y lago»²⁰⁹. Pero esa Caracas novelesca de finales y principios de

²⁰⁴ Véase Luis Fernando CHAVES VARGAS, «Consideraciones sobre las etapas del crecimiento urbano en Venezuela», en *Crítica Contemporánea*, 13 (1964), pp. 22-26.

²⁰⁵ Aquiles NAZOA, «Caracas física y espiritual», en *Obras completas*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 261.

²⁰⁶ Para el ambiente caraqueño de estos años véase Mariano PICÓN SALAS, «Caracas (1920)», en su libro *Comprensión de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, pp. 211-219. En un estudio sobre la alimentación en Venezuela, se concluye que este afrancesamiento afectó también a las costumbres culinarias. Sin embargo, paralelamente a la elite urbana, «seducida por el comercio de importaciones» y «cautiva de los patrones de consumo europeos», pervivía la «otra» realidad rural y de tradiciones criollas. (Véase José Rafael LOVERA, *op. cit.*, p. 123).

²⁰⁷ Enrique Bernardo NÚÑEZ, *La ciudad de los techos rojos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988.

²⁰⁸ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 55. Entre esos textos «raros» habría que destacar, por ejemplo, la novela *Los mártires* (1842), de Fermín Toro, ambientada en Londres, y las injustamente olvidadas *Anaida* e *Iguaraya* (distintos autores proponen diferentes fechas para la primera, pero podemos situarla entre 1860 y 1882; de la segunda sólo hemos podido averiguar que vio la luz unos años después), de José Ramón Yepes. En estas novelas indianistas el telurismo (la noche, la selva, los animales) constituyen auténticos símbolos de la mitología indígena. (Véase Juan Darío PARRA, *Orígenes de la novela venezolana*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1973, pp. 48-71).

²⁰⁹ Pese a que las fuerzas telúricas definen toda la producción narrativa del autor de *Doña Bárbara*, la ciudad de Caracas se manifiesta —implícita o explícitamente— en los cuentos, en *Reinaldo Solar* (1930) y en otros textos galleguianos. Sin embargo, Araujo puntualiza que «el

siglo responde a la gran aldea del costumbrismo y del criollismo²¹⁰ y al concepto de arcadia como territorio de una situación feudal. Así, este *locus amoenus* es un intento de mantener el poder sobre los pilares de la «discriminación, segregación y señorío». Pues este espacio aparentemente feliz debe su existencia al «desaliñado espíritu conservador, monolítico y exclusivista que la retardataria oligarquía latinoamericana ha hecho subsistir, e impone aún como *memoria* sobre los centros urbanos en los que se atrincheró»²¹¹. Esa Caracas pastoril anterior al galleguismo narrativo puede describirse así:

el Valle de Caracas era idílico porque la pequeña ciudad estaba rodeada de haciendas y bastaba tomar el tranvía que nos llevaba a Los Chorros olorosos a azahares de los naranjeros; o el ferrocarril que nos llevaba a los valles del Tuy, olorosos a cacao²¹².

De ese momento literario se diría que «los personajes de no pocas novelas caraqueñas traen el doble signo de ciudadanos y propietarios rurales»²¹³. El

caraqueñismo de Gallegos es muy evasivo», pues utiliza el tema de Caracas como medio de acceso a lo rural. (Véase Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 55).

²¹⁰ Paralelamente a este localismo literario surge en las artes plásticas el Círculo de Bellas Artes, integrado entre otros por Federico Brant, Manuel Cabré, Rafael Monasterios y el genial Armando Reverón, que se propuso rescatar la naturaleza venezolana. (Véase Miguel OTERO SILVA, pról. a *El Círculo de Bellas Artes*, *op. cit.*, pp. 1-11). En estos paisajes de nueva mirada señorea la ciudad de Caracas siempre envuelta en un halo de nostalgia, especialmente en la obra de Cabré. López Méndez ha llegado a decir de este último que «es al paisaje criollo, lo que Rómulo Gallegos es a la novela nacional». (*Ibid.*, p. 46).

²¹¹ Véase Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *op. cit.*, p. 74. Después de la consolidación de la independencia, la estructura social de las urbes latinoamericanas se transforma. Surge entonces un nuevo patriciado, que se erige como clase rectora en los nuevos países continentales. A partir de 1880 algunos centros urbanos de América Latina sufrirán profundos cambios sociales, en las actividades económicas y en la fisonomía urbana. Había llegado la modernización y con ella «la gran aldea» se convierte en una bulliciosa metrópoli (ciudad burguesa). (Véase José Luis ROMERO, *op. cit.*).

²¹² Francisco TAMAYO, «Caracas era una estrella irregular hoy es un infierno planificado» (entrevista), en *Caracas la horrible*, *op. cit.*, p. 6. Véase también Aquiles NAZOA, «La Caracas de los años 20», en «Caracas física y espiritual», en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 159.

²¹³ Guillermo MENESES, *Caracas en la novela venezolana*, Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1966, p. 11.

mismo Vidal Rojas exclama en la novela *Fiebre*: «Caracas es una aldea y todos nos conocemos» (p. 105).

Del estudio que hemos realizado de los cuentos de la revista *Elite* durante los años 1926-1927, podemos concluir que aquellas páginas — diagramadas con marcado gusto modernista— muestran la ciudad *chic* y afrancesada de los salones de baile, el dandismo, el *champagne*, del decadentismo finisecular²¹⁴. Estos mismos elementos afloran también —como ya hemos visto— en la novela *Fiebre*, publicada en 1939 pero escrita casi inmediatamente después de ocurridos los acontecimientos (1928-1929) que se relatan en el libro.

Sin embargo, en el número de septiembre de 1930 de la revista *Elite* — fecha que marca una nueva etapa del vocero— se aprecia —ahora con un diseño de trazos vanguardistas que por momentos roza lo caricaturesco— un nuevo espacio literario, consecuencia del impacto petrolero, donde abunda el gusto por el cine, el *jazz*, los deportes, como nuevos valores de la ciudad, que a su vez se ha convertido en un símbolo de lo moderno²¹⁵. Hemos de hacer notar que el hecho de que la vanguardia, y todas sus consecuencias de novedad, se vinculara tradicionalmente a la poesía y el regionalismo a la prosa ha sido un factor determinante a la hora de que la ciudad entre definitivamente en la narrativa, o por lo menos a la hora de que la crítica se percate de esa presencia citadina. Habría que esperar hasta los años cuarenta para hablar de un cambio de actitud del narrador venezolano frente al espacio urbano. Tanto en España como en Hispanoamérica al entusiasmo inicial que despiertan la ciudad y la tecnología²¹⁶, sucederá una fase «de reflexión y de rechazo», motivada por la crisis económica

²¹⁴ Véanse, por ejemplo, los siguientes textos: Arturo USLAR PIETRI, «El magnífico hombre solo», en *Elite*, 104 (10 de septiembre de 1927); y Carlos Eduardo FRÍAS, «El pacto», en *Elite*, 105 (17 de septiembre de 1927).

²¹⁵ Muy significativo nos resultó al respecto el relato titulado «Timbre, historia de un ruido», de José Salazar Domínguez, que narra las vicisitudes de un campesino que llega a la ciudad alienante y modernizada. (Véase José SALAZAR DOMÍNGUEZ, «Timbre», en *Elite*, VI, 261 [13 de septiembre de 1930]).

²¹⁶ En la literatura hispánica finisecular se aprecia ya una repulsa al modelo civilizador, industrial y urbano. De ahí que el medievalismo se erigiera en ideal social para hacer frente a la alienación inaugurada por el mundo moderno. (Véase Lily LITVAK, *Transformación industrial y literatura. 1895-1905*, Madrid, Eds. Taurus, 1980).

del 29 y un mayor compromiso con las clases marginadas del progreso y desarrollo: «Es aquí precisamente donde se notan los síntomas de un cambio en la estética y en el pensamiento que posteriormente se dará a conocer como posmodernidad»²¹⁷. En el caso venezolano, Julio Miranda mantiene, por su parte, que el maniqueísmo campo-ciudad define la prosa nacional y que desde un primer momento la narrativa urbana condenó al mundo citadino que le había dado el *ser*²¹⁸.

La modernización llega a Venezuela con el petróleo, pero sobre todo con la caída de Gómez en 1935. Este paso «de una a otra Venezuela», en palabras de Uslar Pietri, se hace de forma violenta en medio de una confusión de valores y estructuras y una modernización que no termina de llegar²¹⁹. Se asiste entonces a una asimilación del modelo urbano impuesto y a la implantación de un nuevo canon estético para interpretar estéticamente esa nueva realidad.

La urbe venezolana, tal y como la entendemos hoy, es una realidad y una invención recientes. Ya hicimos referencia a la idea de Carpentier de que las ciudades latinoamericanas, frente a las europeas, no tienen una identidad homogénea —el ensayista habla del «tercer estilo»—: «están desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transformaciones —tanto en lo arquitectónico como en lo histórico—»²²⁰. Quizás por estas razones que han gravitado sobre la *polis* continental, los escritores han ejercido tarde su «derecho a la ciudad»²²¹. Sólo entonces la «metáfora espacial de la selva como lugar

²¹⁷ Dionisio CAÑAS, *op. cit.*, p. 35. Desde la década del setenta se vienen desarrollando en Venezuela diversos estudios sobre el espacio urbano y sus géneros. Recientes investigaciones determinan que se aprecia en la ciudad de Caracas un giro en sus estereotipos culturales. (Confróntense las siguientes referencias: María Nuria de CÉSARIAS, «Caracas en femenino», en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 23 de septiembre de 1990, p. 35; y Enrique GONZÁLEZ ORDOSGOISTI, *Calendario de manifestaciones culturales caraqueñas*, Caracas, Editorial Fundarte, 1992).

²¹⁸ Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, *op. cit.*, p. 182 y sigs.

²¹⁹ Véase la obra citada de Arturo USLAR PIETRI, *De una a otra Venezuela*.

²²⁰ Alejo CARPENTIER, *Tientos y diferencias*, *op. cit.*, p. 15.

²²¹ Cuando Lefebvre habla de la necesidad antropológica de la ciudad, no se refiere a la aprehensión de la urbe histórica, relegada a objeto de consumo cultural; alude a una ciudad futura, inventada por el hombre. (Véase Henri LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*, trad. J. González-Pueyo, Barcelona, Eds. Península, 1978).

privilegiado del choque del individuo con el mundo externo cede el lugar a la metáfora de la ciudad, ámbito del choque del individuo consigo mismo»²²². A medida que el habitante latinoamericano ha ido cambiando de escenario, de la selva a la ciudad, del campo a la nueva vorágine, se ha producido un trasvase del mito negativo del espacio: de la barbarie a la nueva Babel, y así lo anticipan las páginas finales de *Oficina n° 1*.

A partir de los años cuarenta se desata en Venezuela un acelerado proceso migratorio, interno y externo, promovido por la extracción petrolera. Pero además los críticos están de acuerdo en admitir que el asedio a la ciudad entra de lleno en la narrativa venezolana alrededor de la cuarta década de este siglo²²³. Cabe mencionar nombres como Guillermo Meneses (*Campeones*, 1939), Humberto Rivas Mijares (*Hacia el sur*, 1942) o Andrés Mariño Palacios (*Los alegres deshauciados*, 1948). Esos primeros tanteos de fundaciones literarias coinciden con el gobierno del general Isaías Medina Angarita, quien llevó a cabo una gran transformación del centro de la capital caraqueña, foco de las gentes de «mal vivir» como las llamara Rodolfo Quintero²²⁴. Señalaríamos al respecto que esos intentos narrativos de mitad de siglo «no dependen necesariamente de un proyecto consciente y global de captar la ciudad y sus habitantes pero que sin embargo ofrecen aportes tan considerables como para condicionar toda la narrativa urbana posterior»²²⁵. A partir de ahí podrían establecerse dos vertientes en la narrativa urbana de Venezuela: la que se asienta en el individuo perdido en la ciudad, por una parte, y la ciudad como contexto, por otra. Miranda sitúa a *Cuando quiero llorar no lloro* entre las novelas que en los años sesenta se preocuparon por perfilar el *homo urbanus* e igualmente, dentro de ese modelo de narrativa metropolitana, cita títulos de novelas como *Los habituados* (1961), de Antonio Stempel-París, y *El camino de las escaleras* (1962), de Rafael di Prisco; y los

²²² Rosalba CAMPRA, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, p. 55.

²²³ Véase el interesante trabajo de Ángel Gustavo INFANTE, *La ciudad en tres novelas venezolanas de la década del cuarenta*, Tesis de Maestría presentada en 1990 en la Universidad Simón Bolívar y que tuvimos oportunidad de consultar. Este texto se encuentra actualmente en prensa para su publicación.

²²⁴ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, op. cit., p. 161 y sigs.

²²⁵ Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, op. cit., p. 169.

libros de relatos *La momia* (1965), de Carlos Ramírez Faría, y *Apartamento 22* (1968), de Salvador Prasel²²⁶.

Aunque reconocemos que *Cuando quiero llorar no lloro* se centra en las vidas de tres personajes —el delincuente, el niño bien y el universitario activista—, no puede negarse que se yuxtaponen en esta novela de Otero Silva dos contextos espaciales bien diferenciados, a los que nos referiremos en esta parte de nuestro trabajo: el barrio y la ciudad *pop*.

En cuanto al «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro*, se desarrolla en la ciudad de Roma, articulado por un ambiente carnavalesco de plaza pública que lo diferencia del resto de la novela:

Cuatro soldados, Severo Severiano Carpóforo Victorino, surcan los vericuetos del mercado [...] Sus cuatro cascos emplumados gaviotean airosamente por entre el humo de los sahumeros y los pregones de los vendedores ambulantes [...] caminan de frente, ajenos a la policromía primaveral de los tenderetes, sin oler la adolescencia de las manzanas ni el berrenchín de los traspatios (p. 9).

Esta celebración rabelaisiana, plagada de sabrosos anacronismo —donde hormiguean «aurigas dichachareros, turistas preguntones y prostitutas de cacería» (p. 21), «pugnas atléticas entre romanos y milaneses» («esta vez triunfan los milaneses como todos los años, tres a cero», p. 21), «vendedores de salchichas hervidas», ya llamadas «*canes calidi*» (p. 23), homosexuales, comida y bebida— nos remite a la Roma de «los vicios capitales» que «la llevarán al pudridero» (p. 25) y determinarán el fin del Imperio. Otero Silva huye así del tono serio y convencional con que la mayoría de los escritores se han acercado al tema de la violencia histórica. El autor utiliza este marco mundano y licencioso con el objetivo de desacralizar la lucha y el martirio ideológico. Esta descripción de la Roma de Diocleciano responde perfectamente al juego bajtiniano con las cosas «elevadas» y «sagradas»²²⁷, dirigido a una burla de los regímenes autoritarios.

La introducción de *Cuando quiero llorar no lloro*, ambientada en el bajoimperio romano, registra una ausencia de la escritura de la ciudad, si bien la

²²⁶ *Ibid.*, pp. 169-170.

²²⁷ Mijail BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, op. cit., p. 175.

urbe romana «era, sobre todo, una ciudad escrita»²²⁸. Esta mudez citadina está presente también en la imagen urbana del resto de la novela, a diferencia de un libro como *País portátil* (1969), de Adriano González León, donde vallas, anuncios publicitarios y toda clase de guiños comerciales, guían al protagonista en su descenso a los infiernos. Sin embargo, esta escritura de la ciudad imperial bien podría verse implícita en los números romanos que encabezan los discursos de Diocleciano, que aludirían, como ya se ha dicho, a los edictos imperiales publicados en forma de inscripciones en la *polis* romana. Ítalo Calvino reconoce, por una parte, que «la ciudad es siempre transmisión de mensajes, es siempre discurso», pero a la vez considera que la visualidad gráfica de la urbe, en este «epígrafe celebratorio de autoridad» —como en los supuestos decretos de Diocleciano—, o en el «insulto desacralizante», no brinda al morador citadino la posibilidad de traducir o interpretar ese mensaje. Estas dos modalidades escriturarias urbanas serían según el estudioso italiano un discurso impuesto que agrede y violenta al viandante receptor: «La ciudad ideal es aquella sobre la cual planea un polvillo de escritura que no se sedimenta ni se calcifica»²²⁹. La ciudad del futuro debe ser —pensamos— un lugar de múltiples y variados encuentros, el ágora de la expresión del individuo y de su grupo social en convivencia con otros colectivos.

En el «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro* se advierten formas arquitectónicas y urbanísticas como el Circo Máximo, termas, templos, palacios,

²²⁸ Calvino apunta que la ciudad romana responde más al concepto de *civitas* escrituraria que a una ciudad monumental y artística; pues, desde una perspectiva visual, la escritura constituye lo más característico de la cultura latina. (Véase Ítalo CALVINO, «La ciudad escrita: epígrafes y graffiti», en su libro *Colección de arena*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 101).

²²⁹ Calvino deja fuera de esta afirmación la pintada contestataria bajo regímenes dictatoriales, por considerar que éste es un acto de ruptura del silencio impuesto. (*Ibid.*, p. 105 y sigs.). Para otras visiones del *graffiti* pueden consultarse los textos siguientes: Néstor GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas*, *op. cit.*, pp. 314-322; Luis RENART ESCALER, *Graffiti*, Santa Cruz de Tenerife, Eds. IDEA/Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994; Alejandro VARDERI, «El amante del *graffiti*», en *Imagen*, 100-39 (marzo de 1988), pp. 24-26; y Óscar COLLAZOS, «El *graffiti*, un diálogo democrático», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 4 de enero de 1987, p. 4.

vías²³⁰, que, conjuntamente con la escritura urbana oficial, se erigen en signos externos del poder y autoridad de Diocleciano, quien exclama: «¡Oh, Roma, inmutable e inmortal!» (p. 21)²³¹.

Son muy escasas las ocasiones en que Otero Silva describe en *Cuando quiero llorar no lloro* «esta ciudad de Caracas, capital de la república y cuna del Libertador» (p. 48):

Las calles reciben pelladas puntillistas a medida que Victorino camina de prisa hacia San Juan. Camiones inflados de tomates y repollos desfilan pesadamente, rumbo al mercado de Quinta Crespo. Un portugués madrugador abre las puertas metálicas de su bodega con innecesario estrépito. [...] Dos putas amanecidas disputan venenosamente en un portón. (p. 74).

Sin embargo, hay continuas referencias al espacio caraqueño y sus pobladores, a modo de *flashes*, que mantienen una imagen viva en el lector. Aunque el tema de *Cuando quiero llorar no lloro* no es el mundo citadino —no olvidemos que el novelista persigue el retrato de la juventud durante la “década violenta”—, Otero Silva se esfuerza por situarnos en el contexto de la ciudad donde transcurre la acción, un lugar «donde la coexistencia pacífica debe interpretarse estrictamente como un acto mortuario»²³². De acuerdo con los tres protagonistas del libro, pueden distinguirse tres ámbitos espaciales: la periferia, la urbanización y la universidad. Con respecto a este último, Meneses apunta que «uno de los sitios sobre los cuales se dirige la atención de los novelistas venezolanos es la

²³⁰ Si bien las «carreteras» romanas fomentaron las relaciones económicas y facilitaron las comunicaciones, el origen de éstas hay que buscarlo en funciones militares y políticas y en la defensa de las fronteras. En la entrevista realizada por Miguel Otero Silva al expresidente Rómulo Betancourt, éste reconoce su labor en vías de comunicación durante su mandato. (Véase Rómulo BETANCOURT, entrevista *cit.*, *Prosa completa, op. cit.*, p. 342). Puede consultarse también Rómulo BETANCOURT, *Mensajes al Congreso* (11 de marzo de 1961 y 12 de marzo de 1962), Caracas, Eds. de la Presidencia de la República, s. f.).

²³¹ Miguel Otero Silva quedó hechizado por los palacios, iglesias, puentes, calles y otras maravillas de Florencia, y dijo de ella que «ninguna otra ciudad en la historia (salvo Atenas) encarna como Florencia el espíritu humano». (Véase Miguel OTERO SILVA, *Florencia, ciudad del hombre*, Caracas, Editora *El Nacional*, 1974, p. 1).

²³² Juan CALZADILLA, citado por Ángel Rama, en *Antología de “El Techo de la Ballena”*, *op. cit.*, p. 13.

Universidad»²³³. Ya en *Fiebre* Otero Silva le dedica una parte (pp. 99-205). Pero si la universidad gomecista «es aún [decía un personaje de *Fiebre*] uno de los más vistosos edificios de la moderna ciudad de Caracas» (p. 118), y esa casa de estudios desempeñó una relevante función en el movimiento del 28, también la universidad se comporta en *Cuando quiero llorar no lloro* como territorio aglutinador de jóvenes seguidores del pensamiento de Marcuse que confían en la utopía revolucionaria. Sin embargo, podemos distinguir *grosso modo* en *Cuando quiero llorar no lloro* dos microciudades derivadas de la modernización. En efecto, la «ciudad hereje metálica petrolera electrificada» (p. 160) de la novela manifiesta dos formas citadinas muy marcadas que han invadido la literatura nacional: de un lado, la Caracas moderna; y en frente, la «otra» Caracas. En síntesis: «Esa ciudad marginal, lumpen y subproletaria, esa ciudad de militancia, compromiso, riesgo, y la otra de autoafirmaciones caprichosas del este²³⁴ son actitudes tanto como lugares y medios»²³⁵. La Caracas del poder estaría conformada por avenidas, confortables quintas, lujosos automóviles y centros comerciales; la «otra» ciudad, por las casas de vecindad y las esquinas²³⁶. En esas casas de corredor, escenario

²³³ Guillermo MENESES, *Caracas en la novela venezolana*, Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1966, pp. 94-95.

²³⁴ A partir de los años cincuenta la prosperidad del auge petrolero fue generando el crecimiento de Caracas hacia la zona este, erigiéndose allí lujosas urbanizaciones de edificios y de quintas. El sueño de vivir en el este no sólo implica un desplazamiento topográfico, sino —y es lo más importante— el abandono de formas urbanísticas de reigambre hispánica con aportes franceses y la ascensión de «otra» ciudad de rasgos e ideosincrasia importada. (Véase Enrique Bernardo NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 275 y sigs.).

²³⁵ Guillermo MENESES, *Caracas en la novela venezolana*, *op. cit.*, p. 189.

²³⁶ Los nombres de las esquinas de las calles caraqueñas encierran la memoria histórica de la ciudad. (Véase Enrique Bernardo Núñez, *op. cit.*, p. 17 y sigs.). Según Ángel Rama la pervivencia del nomenclátor de las esquinas del casco viejo caraqueño es un ejemplo más de «los múltiples encuentros y desencuentros entre la *ciudad real* y la *ciudad letrada*, entre la sociedad como un todo y su elenco intelectual dirigente». Igualmente, a lo largo de este siglo la sociedad venezolana ha vivido numerosas revueltas y movimientos históricos violentos que han aminorado el efecto ordenador y racionalizador de la elite intelectual. (Véase Ángel RAMA, *La ciudad letrada*, Hanover, Eds. del Norte, 1984, pp. 36-37). [La cursiva es del autor]. Sin embargo, también hay que hacer notar que la explotación petrolera ha tenido un efecto transculturador sobre Venezuela, del que no han escapado, como ya se ha dicho, aspectos de la fisonomía colonial y afrancesada de la ciudad de Caracas, sustituidos por otras formas foráneas.

del sainete y la literatura costumbrista española —solares en Cuba, conventillos en Chile y Río de La Plata, *cortiços* brasileños o casas de vecindad mexicanas y centroamericanas—, resulta difícil mantener una vida privada. En esos habitáculos, conocidos en tiempos de Mesonero Romanos como casas de «tócame Roque», la intimidad se desarrollaba en el patio²³⁷. De ahí que cuando Victorino Pérez era niño, prefería el rancho de Narcisa y Mono de Agua —«sucucho agazapado en los intestinos de un puente» (p. 77)— a la casa de vecindad donde vivía: «la cocina común y los fregaderos igualmente comunes» (p. 53), formada por «veintitrés piezas, alineadas todas a lo largo de un pasadizo que parece el espinazo de una cárcel» (p. 77).

Pero, en verdad, el cerro y el rancho constituyen la faz terrible de esa «segunda» Caracas:

Construido a retazos indigentes, búscate cartones y latas claveteadas para hacer paredes, ¿y el piso?, el piso será la mera tierra y lajas de la quebrada, ¿y el techo?, clavamos dos horcones, y una plancha de zinc mohoso para ponérsela arriba, se consigue en cualquier parte, el corte raso del barranco sirve de muro al fondo (p. 77)²³⁸.

Se ha señalado incluso que el hombre del cerro se erige en uno de los temas más recurrentes de la cuentística venezolana entre 1950 y 1970²³⁹. De otro lado, dicha constante literaria durante el citado período se explica a partir del proceso de crecimiento de esta «ciudad portátil», como el cronista Oviedo y Baños bautizara a Caracas en cierta ocasión. A la par del desarrollo acelerado de la metrópoli capitalina, una numerosa población fue hacinándose en la «ciudad aledaña», señalada así imaginariamente por Arturo Croce²⁴⁰. En la última narrativa, el

²³⁷ Estas manifestaciones urbanísticas habría que situarlas en zonas de transición producto de la movilidad social. (Véase Fernando CHUECA GOITIA, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 197).

²³⁸ Véase Enrique Bernardo NÚÑEZ, «Cada urbanización tiene su cerro», en Separata de *La ciudad de los techos rojos*, preparada por Jaime López-Sanz, Caracas, en *Diario de Caracas*, s. a., p. s. n.

²³⁹ Véase Elías E. RAMOS, *El cuento venezolano contemporáneo*, Madrid, Editorial Playor, 1979, p. 22.

²⁴⁰ Si el barrio que surge en la década de los cincuenta en distintas ciudades venezolanas que crecían al abrigo del desarrollo petrolero (Maracaibo, El Tigre, Valencia, Caracas) hay que

escritor más comprometido y fascinado con el referente del cerro es Ángel Gustavo Infante²⁴¹.

En estas zonas marginales pobladas por conquistadores que llegaron en búsqueda de un centro, de un orden; en estos «remedos» de fundaciones citadinas, «la diluida urbanidad es ya sólo el recuerdo de una leyenda»²⁴². Ese «otro» lado de la metrópoli presenta una iconografía muy cercana al paisaje que contempla el *flaneur* baudelairiano: pregoneros, ficheras, billeteros, tullidos mendicantes, «el portugués del abasto», un «negro de alpargatas», «un pierrot desdentado», «una vieja paperuda», «un raquíco policía municipal», un italiano que «apesta a gorgonzola» y «se ha vuelto mascarón de proa» (p. 107), «una mujer baldada o maniquí mortuorio» (p. 107), «una sirvienta flaca y despeluzada» que barre con «una escoba flaca y despeluzada» (p. 76). En definitiva, toda esta pléyade carnavalesca de *Cuando quiero llorar no lloro* muestra la Caracas de la «otra» cultura: los juegos de perinola, los cuadros del cinco y seis, los partidos de boxeo, el bolero, el merengue, la cumbia y el porro barranquillero.

Ya los miembros de *El Techo de la Ballena*, en ese momento de toma de conciencia de la nueva realidad metropolitana, plasmaron el feísmo como ingrediente consustancial de la macrocefalia urbana. Esta nueva mirada suponía «la renuncia a una teoría previa de lo bello»²⁴³ y la asunción de «lo feo, lo

entenderlo como territorio marginal, el barrio primitivo, que precedió a la nueva economía, constituía un foco aglutinador de artesanos integrados social y laboralmente en la comunidad. (Véase Domingo Alberto RANGEL, entrevista realizada por Agustín Blanco Muñoz, en *La izquierda revolucionaria surge*, Agustín Blanco Muñoz, comp., Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, 1981, pp. 22-24).

²⁴¹ En el caso de este narrador sus ambiciones son mucho más profundas que las de otros fabuladores de la periferia. El objetivo de Infante se dirige a conseguir un público entre los habitantes del barrio. (Véase Ángel Gustavo INFANTE, entrevista realizada por Armando Coll, en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 24 de marzo de 1991, p. 8).

²⁴² Aldo José ALTAMIRANO, «La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano», en *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Rosalba Campra, coord., Pisa, Giardini Editori, 1989, p. 25.

²⁴³ Pese al carácter reciente que para los receptores del arte en general pudiera tener el concepto de «lo feo», ya Karl Rosenkranz en 1853 propone que la fealdad es inherente a las propias formas estéticas, independientemente de movimientos y escuelas históricas: siempre que hay desarmonía

desagradable, lo escondido, lo sórdido, lo nauseabundo»²⁴⁴. Para los balleneros, en el oficio creador corresponde al poeta «rastrear las basuras», pues de ese material innoble se compone su entorno²⁴⁵. La novela *Cuando quiero llorar no lloro* de Miguel Otero Silva parece hacerse eco de esta poética. Los «andurriales» novelescos por los cuales se desliza Victorino Pérez fueron contruidos por su progenitor literario con la estética del deshecho: restos de botellas, latas vacías, navajas y «ruedas oxidadas», «cortinas sarnosas», «paredes musgosas», un «zaguán destechado», «un cují corcovado», «glaciares de vidrios rotos», «zumos de trapos sucios y peroles grasientos» (p. 55), «el carapacho de un viejo automóvil», que no es más que «una sanguaza ulcerada de herrumbre» (p. 73). Pero a veces los objetos se tiñen de lo escatológico para revelarnos una visión expresionista de los bordes de la ciudad: «lagunazos de flema», «riachuelos de orines», «regolfos de agua sucia y basálticos excrementos de perro» (p. 51). Sin embargo, en esta espacialidad degradada de *Cuando quiero llorar no lloro* no falta el elemento poético, ingrediente consustancial de toda la producción novelesca de Otero Silva: «En el dorso del terraplén yergue sus líneas, con donaire engreído de ánfora helénica, una bacinilla desfondada, el desgarrón le ha tallado en el peltre una corola de camelia enmohecida» (p. 55).

Los personajes de *Cuando quiero llorar no lloro* ya no son conducidos por Otero Silva de paseo a El Calvario²⁴⁶, como en *Fiebre* («desde aquí se divisa Caracas en el fondo de una copa gigante de montañas. [...] Caracas está en el fondo de un cáliz de montañas», p. 151). Tampoco matan su tiempo libre en los bares de la noche caraqueña escuchando boleros²⁴⁷, cuyo discurso no es sino una

habrá negación de belleza. (Véase Karl ROSENKRANZ, *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor, s. l., 1992).

²⁴⁴ Ángel RAMA, pról. a *Antología de "El Techo de la Ballena"*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ Véase «El segundo manifiesto» —publicado originariamente en *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963)—, recogido en *Manifiestos literarios venezolanos*, Juan Carlos SANTAELLA, comp., *op. cit.*, p. 77.

²⁴⁶ Este itinerario de musas de bronce y románticas escalinatas es un recurso que se repite en la narrativa venezolana desde la novela *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, hasta *Día de ceniza* (1963), de Salvador Garmendia.

²⁴⁷ Desde la década del cincuenta hasta el momento actual, desde los frustrados «campeones» de Meneses hasta «los habitantes» alienados de Garmendia, la narrativa venezolana está poblada

crónica «de nuestro caos, de nuestro abandono, de nuestro desamparo»²⁴⁸. En el «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro*, los cuatro mártires se distraen en la taberna del liberto Casio Cayo —«expendio de vinos y viandas»— intentando olvidar el futuro que se les avecina y, al oír la canción llorosa de un juglar napolitano, «se declaran románticamente mediterráneos, piden pulpos en vinagre y porrónes de resinoso vino de Chipre» (p. 19).

En el resto de la novela, el grupo de poder se divierte celebrando «banquetes de directivos, tipos de una compañía del hierro o de otra mierda metalúrgica» (p. 163); «militares y abogados» frecuentan cabarets, mientras Victorino Peralta se entretiene con actos vandálicos muy acordes con su filosofía vital: «abomina toda calamidad que marchite los tejidos, llámese nicotina, alcohol, masturbación, mesa de juego, enfermedad o tristeza» (p. 83). En una ocasión él y sus amigos oficiaron una «bacanal babilónica»:

liberaron el champagne de las tinieblas de la cava, Mona Lisa con sus dos amigas (tan escolopendras como ella) desenfrenaron un strip-tease con acompañamiento estereofónico y bachiano de La Pasión según San Mateo, al amanecer se cagaron coreográficamente en las alfombras persas (p. 120).

En definitiva, la vida de Peralta y su pandilla se reduce a «jodas históricas» que humillan a los que consideran seres inferiores: homosexuales, prostitutas, judíos y miembros de su propia clase.

Los estudiantes activistas como Victorino Perdomo todavía disponen de tiempo para acudir a una «cursilona fiesta de cumpleaños» y a la hora del baile «arrastrar los pies como un profesor de antropología» (p. 97), o hacer declaraciones de amor «a la orilla de un campari, en un bar oscuro de Sabana Grande» (p. 97).

Pero es el sector marginal el que más defiende la idea de que «en el bar la vida es más sabrosa», como los personajes étlicos de los relatos de Barrera

de noctámbulos que calman su despecho en las barras de los bares. En este sentido pueden citarse, por ejemplo, las novelas *Memoria de las tribus* (1979), de Baica Dávalos, y *Parece que fue ayer* (1992), de Denzil Romero, y los libros de relatos *En el bar la vida es más sabrosa* (1980) y *Beberes de un ciudadano* (1985), de Luis Barrera Linares.

²⁴⁸ Denzil ROMERO, *Parece que fue ayer*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1991, p. 87.

Linares. El bar llamado El Edén es escenario de peleas —«fueron vaina de tragos»—, o lugar de encuentro entre Victorino Pérez y Blanquita. Esta fichera²⁴⁹ del local se embriagó en una ocasión: «para acordarme de ti me emborraché completamente» (p. 106). Un homosexual encarcelado con Pérez propinó «un navajazo barrigero» al camarero de El Vagón. También se relata el caso de un conocido de este Victorino:

El Maracuchito malbarataba noches de sábados recostado al mostrador de El Edén, su indolencia goajira dejaba entibiar la cerveza en el vaso, ninguna música lo indujo a la tentación del baile, veía pasar con pinta de chulo avezado y tolerante a las ficheras que cruzaban apremiantes hacia el baño (p. 104).

Otra de las manifestaciones de la escritura citadina de *Cuando quiero llorar no lloro* es el habla de los habitantes de la ciudad. En este sentido, el escritor recrea el lenguaje de los hampones, las pandillas del este y los niños bien, y el discurso fuertemente ideologizado de los jóvenes comprometidos del sesenta. Pero será en el siguiente apartado de nuestro estudio donde analizaremos ciertos aspectos de la fragmentación enunciativa de la juventud caraqueña del momento.

La fuga de la cárcel de Victorino Pérez y su huida a través de un río constituye una de las estancias citadinas con más capacidad «identitaria» de toda la novela. Este torrente poemático y agresivo bien pudiera representar al río Guaire. Caracas, igual que Buenos Aires, es una ciudad que no se entiende sin su símbolo fluvial. Con el nombre de Guaire los indígenas designaban al río y al valle donde más tarde se fundaría la ciudad de Caracas. Oviedo y Baños lo califica de «hermoso río» y decía de él que dividía al valle del Guaire (más tarde valle de Caracas): «de Poniente á Oriente, lo atraviesa con sus corrientes, y fecunda con sus aguas»²⁵⁰. También Humboldt en su viaje a Venezuela subrayó ese carácter de

²⁴⁹ Se entiende por *fichera* «[e]mpleada de determinados bares o locales nocturnos que acompaña al cliente y le hace consumir bebidas». (Véase Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, *op. cit.*, p. 228).

²⁵⁰ José Agustín OVIEDO Y BAÑOS, *op. cit.*, tomo I, pp. 249-250.

locus amoenus, declarándolo «risueño valle del Guaire»²⁵¹. Pero además si repasamos la poesía venezolana consagrada a la urbe capitalina, advertiremos un canto constante a las linfas de los ríos metropolitanos: el «manso Guaire» de Pérez Bonalde, el «verde y apacible» Anauco de Andrés Bello, «el turbio Catuche» de Abigaíl Lozano²⁵².

Esta larga tradición del río urbano parece reafirmarse cuando las letras venezolanas asisten al bautismo literario de Otero Silva, quien —como ya se ha dicho— publica en la revista *Elite* un poema titulado «El Paraíso» —posteriormente «La estampa»—, muy a tono con la estética vanguardista de los años veinte:

El Guaire va arrastrándose raquítico
susurrando un quejido levemente
y con su triste languidez de tísico
procura,
cual si lo avergonzase su figura,
hundirse bajo el arco de los puentes²⁵³.

La Caracas de entonces ya no respondía al grito de «sultana» encantadora, rumorosa y delirante, que una vez un poeta romántico profiriera²⁵⁴, pero Otero Silva, siguiendo las coordenadas de la nueva sensibilidad, concibió este poema en el que descubre al ya único y solitario río ciudadano.

En 1981 surge el grupo poético *Guaire*, fruto del taller literario de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas)²⁵⁵. Sus integrantes —Rafael Arráiz Lucca, Luis Pérez Oramas, Nelson Rivera Prato, Leonardo Padrón, Armando Coll

²⁵¹ Alexander HUMBOLDT, «En Caracas», en su libro *Viaje a Venezuela*, Caracas, Instituto Nacional de Cooperación Educativa, 1973, p. 39.

²⁵² Véase la antología *Caracas y la poesía*, Luis PASTORI, comp., Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1979.

²⁵³ Miguel OTERO SILVA, *Elite*, 17 (1926). Véase el mismo poema con variantes en su *Obra poética*, *op. cit.*, p. 47. [La cursiva es nuestra].

²⁵⁴ Véase Abigaíl LOZANO, «A Caracas», en *Caracas y la poesía*, *op. cit.*, pp. 35-36.

²⁵⁵ Véase el manifiesto del grupo «Somos una poesía que no puede ser otra», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 20 de diciembre de 1981.

Martínez y Javier Lasarte— confiesan que no tienen otro propósito que el de convocar la realidad de «la urbe que habitamos y el nombre que nos atraviesa: Guaire»²⁵⁶. Ante esta afirmación ética y estética parecen invalidarse las palabras de Pedro Beroes: «Los poetas, escritores y pintores rechazan las grandes ciudades»²⁵⁷. Pues las propuestas del grupo se inscriben en esa afirmación del detritus que caracteriza al hecho urbano. Además, si la ciudad es un océano de rumores —parafraseando a Bachelard—, la función del poeta estriba en «naturalizar los ruidos para hacerlos menos hostiles»²⁵⁸. Aún sobreviven temas para la meditación de los trovadores; para los guairistas «tal vez el más apasionante y desgarrado, el más doloroso, sea este río Guaire que nos recorre por dentro y por fuera, como una miel negra»²⁵⁹.

En *Cuando quiero llorar no lloro* el río representa el límite de la ciudad; es un anuncio. Cruzar sus aguas supone atravesar el umbral que conducirá a Victorino Pérez al espacio de la violencia y que lo llevará a «la mar que es el morir»²⁶⁰. Cuando Pérez huye de los guardias de la cárcel, tiene que enfrentarse a una «naturaleza colérica» de formas desafiantes:

Ni éstos son árboles, ni éste es un río. No, no son árboles, no son dignos de pertenecer al generoso reino vegetal los bejucos de espinas crispadas y hojas velludas, tampoco las ortigas que afilan sus uñas de brujas y desgarradores dientes de gatos salvajes, ni los pajonales manchados por el vómito aceitoso de los camiones, ni los troncos huesudos con un guñapo gris por enramada, mucho menos las tunas belicosas que saltan a la cara como punzantes murciélagos verdes (p. 72).

En la obra poética de Otero Silva el río tiene una presencia relevante — recordemos también el Paya de *Casas muertas*, «personaje cardinal» de la infancia

²⁵⁶ Nota preliminar sin firma aparecida en la antología *Guaire*, de Rafael ARRÁIZ LUCCA *et al.* Caracas, Eds. del Guaire, 1982.

²⁵⁷ Pedro BEROES, pról. a la segunda edición de la antología *Caracas y la poesía*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵⁸ Gaston BACHELARD, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, F.C.E., 1983, p. 60.

²⁵⁹ Ludovico SILVA, «El grupo “Guaire”», en la antología *Guaire*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁰ Véase Miguel OTERO SILVA, *La mar que es el morir*, en *Obra poética*, *op. cit.*, pp. 183-200.

de Carmen Rosa— y ha de interpretarse como símbolo de vida²⁶¹. Este fluir vital de la filosofía oteriana se erige en tránsito, sereno y exultante, hacia la muerte. Toda esta simbología tradicional contrasta con «eso que llaman río» (pp. 72-73) de *Cuando quiero llorar no lloro*:

Esto no puede llamarse río sino cañada de pantano y excrementos, hilillo pastoso que en la sombra se disgrega, no se disgrega, permanece agresivo, presente en su hedor a pescados podridos y burros muertos y orines rancios y sexos sin lavar, un hedor vejatorio que enmierda el sur de la ciudad (p. 72).

El agua que antaño discurría cantarina atravesando esa Caracas de «los techos rojos» se ha convertido en «fantasma cochambroso», «linfa nauseabunda» o «melado que adquirió consistencia en las letrinas y en los albañales» (p. 73)²⁶².

Y será la juventud de los años sesenta una de las principales víctimas de esa Caracas baja y envilecida —violenta en definitiva—, sugerida tal vez por el simbólico río inmundo que la atraviesa.

²⁶¹ Véase Miguel Otero Silva, «La segunda voz del coro es la del río», en *Elegía coral a Andrés Eloy Blanco*; y *La mar que es el morir*, en *Obra poética*, op. cit., pp. 157-159 y 183-200 respectivamente.

²⁶² Véase Judit GERENDAS, «La ficción del deterioro en la narrativa venezolana», en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 30 de enero de 1994, pp. 6-7.

4. LA FRAGMENTADA JUVENTUD

En América Latina la violencia ha de entenderse consustanciada con el devenir histórico, afirmación que, por supuesto, se hace extensible a Venezuela¹. No sólo las guerras de emancipación y más tarde las guerras civiles, sino —y ya en el siglo XX— las sucesivas dictaduras y los distintos movimientos insurreccionales desde la Semana del Estudiante hasta el llamado “caracazo”², se erigen en manifestaciones de una violencia profunda emanada de la producción económica y la estructura social³. Con la llegada de los conquistadores, el latifundio se impone como sistema de explotación de la tierra. Unas veces los indígenas eran despojados de sus propiedades comunales mediante la usurpación; otras, las mercedes de la corona concedían a los conquistadores recompensa en forma de tierra por sus actos y hazañas. Más tarde, la fuerza productiva de la mano de obra de los negros esclavos y de la población rural enfeudada promovió el desarrollo de la economía colonial⁴. El sistema petrolero tampoco solucionó los problemas del país, concentrando la explotación en manos de las compañías extranjeras y ocasionando la ruina de los campesinos y creando expectativas de un falso desarrollo que convierte cada vez más a Venezuela en un

¹ Véase Agustín BLANCO MUÑOZ, *Latinoamérica. La historia violentada*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977. También puede consultarse Germán CARRERA DAMAS, «Violencia, orden y libertad en la historia de Venezuela», en *Crítica Contemporánea*, 12 (1964), pp. 13-15.

² Se conoce como caracazo al movimiento de protesta popular acaecido en Caracas el 27 de febrero de 1989, como respuesta a las medidas económicas adoptadas por el presidente Carlos Andrés Pérez, que entonces inauguraba su segundo mandato. Hay al respecto un abundantísimo material hemerográfico en las páginas culturales de los periódicos *Últimas Noticias* y *El Nacional*; sin embargo remitimos muy especialmente al reportaje *El día que bajaron los cerros*, Caracas, Editora *El Nacional*/Editora Ateneo de Caracas, 1989. Este texto registra interesantes testimonios de Elizabeth Araujo, Fabricio Ojeda, Roberto Giusti y Régulo Párraga —todos reporteros de *El Nacional*— sobre el desencadenamiento de los hechos.

³ Orlando Araujo insiste en las raíces históricas de la violencia en Venezuela y rechaza la explicación de la lucha armada de la década del sesenta como epifenómeno del caso cubano o el bandolerismo vacío. (Véase Orlando ARAUJO, *Venezuela violenta*, op. cit., p. 178).

⁴ Véase Federico BRITO FIGUEROA, *La estructura social y demográfica de Venezuela colonial*, op. cit., p. 27.

país dependiente del exterior. Estas diferentes legitimaciones de la violencia en distintos contextos históricos llevan a hablar a Araujo de dos fases de la violencia en Venezuela: la violencia feudal y la violencia imperialista⁵, que se apoya en la tesis de Engels de que todos los fenómenos económicos tienen su raíz en la violencia⁶.

Para algunos, en el curso de la historia la violencia cumple un «papel revolucionario»:

el de comadrona de toda vieja sociedad que lleva en sus entrañas otra nueva, de instrumento por medio del cual el movimiento se abre camino y hace saltar, hechas añicos, las formas políticas fosilizadas y muertas⁷.

Y ésta es la función que cumplió la violencia venezolana en la década del sesenta. Entre los factores que determinaron la irrupción de esta fuerza histórica habría que mencionar, en primer lugar, el movimiento insurreccional surgido en el decenio anterior que liquidó la dictadura de Pérez Jiménez, y que no expiró con la llegada de la democracia. En segundo lugar, la recesión económica obliga al gobierno de Rómulo Betancourt a una política de sustitución de importaciones y a una reducción del gasto público. Esta nueva situación va a favorecer a la clase obrera, beneficiaria de la industrialización nacional; en cambio, la clase media y los grupos marginales, castigados duramente por el caos económico, juntarán sus fuerzas para capitanear la oleada de protestas que se desata en Venezuela durante esos años⁸. Y en último lugar, el triunfo de la Revolución cubana, aparte de marcar ideológicamente a los países latinoamericanos, impone su método de lucha de guerrilla para alcanzar el poder. El socialismo comienza a verse como solución a los problemas del continente y surgen diversos grupos armados por toda la

⁵ Orlando ARAUJO, *Venezuela violenta*, *op. cit.*, p. 6.

⁶ Federico ENGELS, «Teoría de la violencia», en *Principio y fin de la violencia*, de Federico Engels y Vladimir Ilich Lenin, Medellín, Eds. Pepe, 1975, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ Véase Domingo Alberto RANGEL, entrevista *cit.*, p. 21 y sigs.

geografía latinoamericana (los tupamaros, el Ejército de Liberación Nacional⁹, etc.).

Paralelamente al acontecer histórico, durante estos años se gesta en Venezuela la “narrativa de la violencia”¹⁰ y sus hacedores van desde Adriano González León a Luis Britto García, pasando por un narrador maduro como Miguel Otero Silva. Se ha repetido hasta la saciedad que *Cuando quiero llorar no lloro* es una novela de la violencia. Si toda la producción narrativa del autor pretende una fabulación del devenir nacional, no es de extrañar que el texto que Otero Silva publica en 1970 se centre en un fresco de ese momento histórico convulsionado y caótico. En verdad *Cuando quiero llorar no lloro* recrea la violencia de esa época, pero no sólo la violencia política, encarnada en el personaje de Victorino Perdomo, sino también la violencia hamponil de Victorino Pérez o la violencia de las pandillas del este caraqueño, a la cual representa Victorino Peralta. Un crítico ha señalado que no sólo las cinco primeras novelas de Miguel Otero Silva, que conforman «un vasto panorama de la historia de nuestro país, aproximadamente entre 1909 y 1966», registran «realidades signadas por la violencia», sino que sus dos últimos libros, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* y *La piedra que era Cristo*, también responden a esa manifestación histórica. Y esto a pesar de la nueva modalidad técnica que signa esta etapa de su producción narrativa¹¹.

Pero *Cuando quiero llorar no lloro* es mucho más que una novela de la violencia, pues la preocupación central del autor rebasa un simple relato de esa faceta de la realidad nacional. Nelson Osorio explica que:

La violencia no es el eje o núcleo temático de la obra sino la ilustración, la ejemplificación de su real propuesta poético-ideológica: la violencia juvenil y la

⁹ Aunque estos dos grupos guerrilleros comienzan su actividad en Uruguay y Colombia en 1963 y 1966 respectivamente, la mayoría de los movimientos armados continentales surgen en la década siguiente. (Véanse las referencias siguientes: Ulises CASAS, *La rebelión latinoamericana*, Bogotá, Eds. Bandera Roja, 1976; y Daniel PEREYRA, *Del Moncada a Chiapas. Historia de la lucha armada en América Latina*, Madrid, Editorial Los libros de la catarata, 1994).

¹⁰ Véase Orlando ARAUJO, *En letra roja. La violencia venezolana literaria y social*, op. cit., pp. 6-24.

¹¹ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Una novelística de la violencia», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 24 de agosto de 1986, p. 8.

juventud en sí no son fuerzas revolucionarias; sólo la lucha de masas y la orientación de clase podrá hacer que la violencia sea realmente creadora y no simple aventura destructiva¹².

El título de la novela es, además, un verso tomado del poema «Canción de otoño en primavera» (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), de Rubén Darío:

Juventud, divino tesoro¹³,
 ¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar no lloro...
 Y a veces lloro sin querer...¹⁴.

Alexis Márquez Rodríguez señala que con esta novela Otero Silva quiso retratar «una realidad histórica venezolana, signada por la violencia que tuvo entre los jóvenes sus principales protagonistas, y por ello mismo también sus víctimas más señaladas»¹⁵. Otros críticos también destacan el tema de la juventud en la quinta novela oteriana y en este sentido los personajes representan una «síntesis de la actual problemática juvenil venezolana»¹⁶. Las palabras de Larrazábal Henríquez apuntan al respecto que *Cuando quiero llorar no lloro* «condensa el amplísimo estar y actuar de la inquieta y desacompasada y

¹² Nelson OSORIO, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p. 40.

¹³ En el sugerente prólogo que el grupo Poder Joven hace a un interesante libro de Ana María Reyes en 1971 aparece reiteradamente este verso de Darío. La publicación de Reyes, fruto de su Tesis doctoral, recoge interesantísimos documentos, poemas, manifiestos y otros textos de este movimiento juvenil contracultural que se desata en Venezuela a finales del sesenta y primeros años del setenta, y que iba orientado a desestabilizar el sistema de vida burgués imperante. (Véase Ana María REYES, *La rebelión del poder joven*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979).

¹⁴ Rubén DARÍO, *Antología*, edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1992, p. 125-127. [La cursiva es nuestra].

¹⁵ Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, «Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva», en *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ Héctor PEDREÁÑEZ TREJO, «Tema y estilo en *Cuando quiero llorar no lloro*», en *Imagen*, 7 (31 de julio-6 de agosto de 1972).

desconcertada juventud de hoy»¹⁷. No han faltado tampoco las interpretaciones fatalistas de *Cuando quiero llorar no lloro*¹⁸. Ante esta oscura visión de los críticos, su autor alega:

No es una obra pesimista. Si hay frustraciones en esta obra o en cualquiera de los libros míos, la culpa no es mía sino de la sociedad en que yo vivo. Sin embargo, trato de sacarle a esas frustraciones, toda la luz y toda la esperanza posible¹⁹.

Al final de *Cuando quiero llorar no lloro*, Miguel Otero Silva deja abierto el camino para una nueva juventud, un nuevo orden que surgirá después de esa situación crítica.

Por otro lado, esta insistencia por parte de Otero Silva en el tema de la juventud sintoniza con el contexto internacional y con las búsquedas literarias de otros escritores continentales y venezolanos. En el caso de México, por ejemplo, recordemos las novelas de «la onda» y narradores como José Agustín y Gustavo Sainz²⁰ que, preocupados por traducir imaginariamente la capital azteca, recrean la cultura juvenil, pero sobre todo su jerga urbana²¹.

Los sesenta fueron años de grandes cambios y revueltas: la descolonización de Argelia, la guerra de Vietnam, el movimiento de resistencia Nueva Izquierda y el *black power* en Estados Unidos. Los jóvenes responden con

¹⁷ Osvaldo LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, «*Cuando quiero llorar no lloro*. Tres Victorinos de presente ausencia», *loc. cit.*, p. 6.

¹⁸ Roberto José LOVERA DE-SOLA, «*Cuando quiero llorar no lloro*. Tres vidas paralelas de jóvenes venezolanos vistas por un novelista pesimista», «*Cuando quiero llorar no lloro*: tres vidas paralelas de jóvenes venezolanos vistas por un novelista pesimista», en *Letras Nuevas*, 5 (agosto-septiembre de 1970), p. 32.

¹⁹ Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Lorenzo Batallán, p. 4.

²⁰ Nelson Osorio apunta que el motivo de los jóvenes y niños ciudadanos en textos de autores mexicanos —constante también en la narrativa del cono Sur— trasciende la mera preferencia temática. Así, en obras como *La tumba* (1964) y *De perfil* (1967), de José Agustín, y *Gazapo* (1965), de Gustavo Sainz, el relato se emite desde el interior del sujeto enunciativo. (Véase Nelson OSORIO, «Ficción de oralidad y narrativa de la periferia», en *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, *op. cit.*, p. 243).

²¹ Véase M. Isela CHIU-OLIVARES, *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

las comunas, las canciones de Dylan, Joan Báez, los Beatles y el *rock*, movimientos por la paz, la libertad y la igualdad. En Norteamérica y en Europa se extienden las ideas revisionistas de Marcuse, aunque en Venezuela aún no habían alcanzado eco entre los estudiantes. Sin embargo, en la Universidad Central caraqueña comienza a gestarse un movimiento de reformas académicas capitaneado por Darcy Ribeiro y fundamentado en las especificidades de la realidad nacional²².

Para mayo de 1969 las movilizaciones estudiantiles europeas y norteamericanas ya comienzan a repercutir en Venezuela.

Por todos lados el tema de la juventud es objeto de análisis y discusión. Hay una inquietud generalizada entre los jóvenes que en cualquier sitio y tiempo puede estallar. El propio presidente²³ se había ocupado del tema en la campaña electoral y en artículos de prensa²⁴.

A fines de abril se convocan reuniones en varias universidades venezolanas donde se debate sobre la reforma educativa. En la I Asamblea de Estudiantes de Historia y la I Asamblea de Estudiantes de Letras de la Universidad Central (Caracas), celebradas en agosto de 1963 y en abril de 1965, respectivamente, se discute sobre los lineamientos académicos que imperaban en esa casa de estudios. Importantísimo en este sentido fue el Movimiento de Renovación de la Escuela de Letras y, por supuesto, el Manifiesto redactado en 1969 por los estudiantes de

²² Sobre la nueva universidad latinoamericana, el antropólogo brasileño manifiesta: «Es evidente la necesidad de repensar nosotros mismos nuestra Universidad, sin copiar los modelos que pueda inventar la conciencia crítica que emerge de aquellas naciones. La nueva Universidad deberá plantearse sobre la base de las diferencias y especificidades de nuestro ambiente socio-cultural y, al revés de las existentes en los países superdesarrollados, de los cuales son subproductos reflejos o productos residuales, convertirla en un motor auxiliar de aceleración del progreso». (Véase Darcy RIBEIRO, *La Universidad necesaria*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1967, p. 9).

²³ Se refiere al demócrata-cristiano Rafael Caldera, que había ganado las elecciones en 1968.

²⁴ Agustín BLANCO MUÑOZ, «Nuestro Mayo francés. Renovación, poder joven, imaginación y arrechera» (II), en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 15 de mayo de 1988, p. 10.

cuarto curso y refrendado por el resto²⁵. En este documento (que no deja títere con cabeza) se proclamaba que:

Estudiar literatura es enfrentarse a problemas que, al fin, no son fichables ni reductibles a planes más o menos hermosos, sino que solicitan de nosotros, profesores y estudiantes, pruebas de fuerza ética, impregnación total; problemas que revierten sobre nosotros una carga inmensa de dudas sobre lo que estamos haciendo aquí y ahora²⁶.

Publicada dos años después de este demoledor texto, *Cuando quiero llorar no lloro* es deudora del «espíritu contestatario que ventea por aquellos años de guerrilla y movimiento hippie, de matanza de Tlatelolco y el mayo de París»²⁷. Así los tres Victorinos, ambientados en 1966, son la consecuencia de una Venezuela caótica y violenta, a la vez que representan una búsqueda de diferentes respuestas a una misma realidad.

4.1. VICTORINO PÉREZ O LA INMEDIATEZ DE LA EXISTENCIA

Este protagonista es un delincuente que se escapa de la cárcel, donde llevaba tres años cumpliendo condena por la muerte del italiano de la sastrería que había asaltado. La definición de Victorino Pérez explícita en la propia novela nos pareció muy sugerente: «es un microbio perdido en los recovecos de la quebrada» (p. 14). Pero, en realidad, este héroe ficticio surge de dos individuos

²⁵ Este texto fue leído en una Asamblea —de la que queda un valiosísimo documental de Donald Myerston— y posteriormente mimeografiado el original para su divulgación. Tuvimos acceso a este extenso documento a través de los párrafos que registra Mary GUERRERO en su trabajo «A 10 años de la Renovación en Letras. Mayo del 68: Fulgor y caída de un movimiento insólito», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 30 de abril de 1978; pero sobre todo lo consultamos en la antología de manifiestos literarios de Juan Carlos SANTAELLA, anteriormente mencionada, pp. 89-99. También puede verse el agudo trabajo de Sael IBÁÑEZ, «Viaje alrededor del manifiesto», en *Falso cuaderno*, 7 (febrero de 1980), pp. 14-15.

²⁶ Mary GUERRERO, *loc. cit.*

²⁷ Carlos PACHECO, «Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva», en *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva, op. cit.*, p. 29.

reales del mundo del hampa²⁸. Analizados los tres protagonistas de *Cuando quiero llorar no lloro*, advertimos que este Victorino es el «más auténtico y viviente»²⁹. Quizás heredero de las criaturas de Meneses —el «campeón» Teodoro Guillén o el negro Gregorio Cobos³⁰—, el personaje del hampón venía apareciendo en la literatura venezolana de los últimos tiempos a la par de la historia nacional. Incluso un narrador reciente como Armando José Sequera (1953) no escamotea este motivo en uno de sus últimos relatos: «Conversación al final de la tarde»³¹. Otero Silva, que ya había ensayado el tema del delincuente en *Oficina n° 1*, asume a Victorino Pérez «sin melindres éticos» ni prejuicios impuestos³². De todas formas, ciertas facetas de la realidad venezolana, como la juventud del barrio o la picaresca transgresora, apenas han sido contadas por ciertos narradores, como Francisco Massiani en el relato «Yo soy un tipo», Luis Britto García en el volumen de *Rajatabla*³³ y Miguel Otero Silva en *Cuando quiero llorar no lloro*. En contraposición, desde mediados de los años setenta el cine nacional registra una rica producción, en la que sobresale la película homónima de esta novela oteriana

²⁸ Este dato puede verificarse en Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Voces secretas en la obra de Otero Silva», *loc. cit.*, p. 7.

²⁹ Véase Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 149. En una entrevista el cineasta mexicano Mauricio Walerstein, que realizó en 1973 una versión cinematográfica de *Cuando quiero llorar no lloro*, afirma que el personaje de Victorino Pérez y el submundo que lo rodea es el que más le ha atraído, y que esta preferencia se nota en la película. Añade —además— que tal inclinación por este protagonista responde al complejo de culpa que «todos aquellos que vivimos en una gran ciudad y comemos tres veces al día» sentimos por la existencia de los sectores marginales, que son los que, en definitiva, reciben toda la violencia del sistema. (Véase Mauricio WALERSTEIN, «Tres Victorinos y una sola violencia», entrevista realizada por Manuel Trujillo, en «Suplemento Literario» de *El Nacional*, Caracas, 20 de agosto de 1972, p. 3). La adaptación para la pantalla grande de *Cuando quiero llorar no lloro*, de manos de Walerstein, constituye el inicio del “nuevo cine venezolano”, cuyos frutos se prolongan —por lo menos— hasta los años ochenta con modalidades como la ficción y el documental. (Véase Julio MIRANDA, *Palabras sobre imágenes*, *op. cit.*, p. 11 y sigs.).

³⁰ Véanse las novelas de Guillermo MENESES, *Campeones* y *La misa de Arlequín*, compiladas en *Cinco novelas*, *op. cit.*

³¹ Véase Armando José SEQUERA, «Conversación al final de la tarde», en *Babel*, 5, 12 (abril-junio de 1993), pp. 11-13.

³² Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, *op. cit.*, p. 151.

³³ Luis BRITTO GARCÍA, «Elena» y «Carne», en *Rajatabla*, *op. cit.*, pp. 7-9 y 10-11, respectivamente.

o títulos como *Soy un delincuente* (1976), de Clemente de la Cerda, o *Alias el Rey del Joropo* (1977), de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles, donde la figura del hampón ocupa un lugar central³⁴.

Según hemos visto en el apartado anterior de este capítulo, una de las consecuencias de la economía petrolera en Venezuela ha sido la formación de una emergente población marginal hacinada en las ciudades. Esta masa de subproletarios producto del crecimiento industrial tiene su origen fundamentalmente en el campesino desplazado a zonas urbanas, que vio frustrados sus sueños, teniendo que deambular sin empleo fijo, vivir en ranchos o desembocar en el lumpen proletariado, como Victorino Pérez³⁵. Rodolfo Quintero, en el análisis que hace de la transformación de los grupos sociales originados por la extracción del petróleo, si bien admite la existencia del lumpen en un momento anterior al nuevo modelo económico, afirma:

El crecimiento del *mal vivir* es un producto sucio de la acción colonialista. Con la explotación de nuestro petróleo por el capital monopolista internacional la *mala vida* se extiende e influye en la dinámica de la sociedad venezolana, echa raíces y se convierte en temible factor de descomposición³⁶.

Siguiendo el principio de «Unión, Paz y Trabajo», la policía gomecista, conocida como La Sagrada, practica múltiples detenciones de campesinos y trabajadores urbanos, la mayoría de las veces sin causa justificada. Asimismo, amparándose en la Ley de vagos y maleantes, somete a los supuestos delincuentes a trabajos forzados para la construcción de carreteras y apertura de caminos³⁷. El general Isaías Medina Angarita adquiere el área caraqueña donde se hacinaba la gente del submundo con el fin de demolerla y convertirla en zona residencial para

³⁴ Véase Julio MIRANDA, *En off. Cine y narrativa en Venezuela*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1982, pp. 50-51; y del mismo autor su estudio mencionado anteriormente *Palabras sobre imágenes*, pp. 14-15.

³⁵ Véase José Agustín SILVA MICHELENA, «Clases sociales y estructura de poder en Venezuela», en *Suplemento "S"*, 3 (julio-agosto de 1972), pp. 34-42.

³⁶ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, op. cit., p. 161.

³⁷ Véase Salvador de la PLAZA, *Formación de las clases sociales en Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, s. a., p. 27.

la pequeña burguesía. Ante estas transformaciones urbanísticas, los grupos marginados se mudan de territorio y transforman sus métodos de acción, condicionados además por el sistema económico articulado por la nueva dictadura de Pérez Jiménez. Durante este período los delincuentes y hampones son asimilados al régimen, bien controlando la economía de los militares en el poder, bien incorporados al aparato represivo de la Seguridad Nacional o convirtiéndose en esbirros, torturadores o agresores de las masas populares e intelectuales que ya organizaban tímidas movilizaciones. En definitiva, el perezjimenismo se erige en «una expresión de la lucha de clases en la cual se crean condiciones favorables para la “legalización” del “mal vivir”, a la sombra de la cultura del petróleo»³⁸.

Pero si la violencia política y social es un elemento inherente a la misma historia de Venezuela, a ello hay que sumar el nuevo signo de la violencia hamponil que se desata en los últimos años. Así se ha generado en Venezuela un nuevo modelo de socialización urbana impuesto por una crítica coyuntura nacional. La mala administración de los recursos, una galopante deuda externa y, sobre todo, la corrupción de la clase política han conducido al país a una cultura de urgencia individualizada en tres agentes extremos: malandros³⁹, bandas juveniles y los niños de la calle⁴⁰. Victorino Pérez ejemplifica al primero de ellos:

un personaje representativo de un modo de vida, de pensar y de hablar de los jóvenes existentes en los barrios populares. Se impone en la sociedad por sus acciones que van desde lo más ilegal a lo más legitimado, guardando siempre el respeto por el medio que lo engendra: el barrio. En cierta medida podría ser definido como el rey de la trampa⁴¹.

³⁸ Rodolfo QUINTERO, *Antropología del petróleo*, op. cit., p. 167.

³⁹ Según el *Diccionario del habla actual de Venezuela*, de Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ citado anteriormente, *malandro* es una persona «joven de apariencia desagradable, que no trabaja ni estudia, con una conducta repudiada socialmente y que participa en hurtos y en otras acciones vandálicas y delictivas», p. 313.

⁴⁰ Véase Ives PEDRAZZINI y Magaly SÁNCHEZ, *Malandros, bandas y niños de la calle. Cultura de urgencia en la metrópoli latinoamericana*, Valencia (Venezuela), Vadell Hnos. Editores, 1992.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 98-99.

Hasta principio de los ochenta el malandro podía considerarse en la sociedad venezolana «un marginal dentro del barrio». Sin embargo, los acontecimientos que se suceden durante los últimos años desencadenan una alteración de su *status*, y estos habitantes metropolitanos pasan a ser «signos premonitorios de la nueva norma social, aquella que surge dictada por la dificultad de sobrevivencia en el medio urbano»⁴², y por ello la violencia se erige en uno de sus modos de expresión cultural. En opinión de los estudiosos Pedrazzini y Sánchez, en la historia más reciente de Venezuela —durante los incidentes acaecidos durante el caracazo— las dotes de liderazgo, el poder de la palabra y el uso de la violencia, convierten al malandro en el único agente apolítico popular de transformación⁴³.

Ciertamente, el universo del malandro es el barrio. Así Victorino Pérez es «un baqueano en las complicaciones de este arrabal» (p. 138). Pero esta espacialidad citadina ya no es un territorio conocido y definido. Aparte de su heterogeneidad, consecuencia del acelerado crecimiento económico, el barrio que surge después de los años cincuenta constituye un auténtico potencial revolucionario, concientizado por las fuerzas de izquierda de entonces (Acción Democrática y el Partido Comunista). De igual modo este territorio periférico será determinante en la caída de la dictadura de Pérez Jiménez. Con el gobierno de Raúl Leoni el sistema empieza a penetrar en las zonas marginales a través de nuevas organizaciones como Cáritas, Fe y Alegría, Primera Dama. Se apaga entonces la fiebre insurreccional de los sectores dominados, alentados por las fuerzas revolucionarias⁴⁴. A partir de ese momento se generaliza un marginal ideológicamente «inconsistente», dispuesto a depositar una confianza ciega en los líderes populistas⁴⁵.

El lumpenproletariado, ese producto pasivo de las capas más bajas de la vieja sociedad, puede a veces ser arrastrado al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, en virtud de todas sus condiciones de vida está más bien dispuesto a venderse a la reacción para servir a sus maniobras⁴⁶.

⁴² *Ibid.*, p. 103.

⁴³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁴ Domingo Alberto RANGEL, entrevista *cit.*, p. 22 y sigs.

⁴⁵ José Agustín SILVA MICHELENA, *loc. cit.*, p. 40 y sigs.

⁴⁶ Carlos MARX, *Manifiesto del Partido Comunista*, *op. cit.*, p. 47.

Victorino Pérez no está comprometido con nada: «Todo le es inmediato y su visión de la vida es muy momentánea»⁴⁷. Su sueño es irse a Colombia «por un tiempo»: «Te llevaría conmigo a bailar cumbia, qué gozadera, Blanquita, en Santa Marta» (p. 145).

Los propios rasgos físicos de Pérez determinan su clase. Otero Silva dice de él que tiene corazón de «negrito rencoroso» y lo define como «un negro olvidadizo», a la vez que sus violadores no se cansan de llamarlo «negrito».

Victorino nace en un cuarto de la casa donde su madre vivía. Atendido por la señora Consuelo, ve la luz entre oraciones a Santa Librada y a San Ramón Nonato, periódicos, velas de sebo, jabón de Castilla, alcohol, cataplasmas, plantas medicinales. Su cuna se reduce a «un cajoncito de jabón Las Llaves» (p. 36).

Pero además la infancia de Victorino Pérez está marcada por una casa de vecindad; un ambiente promiscuo carente de convenciones sociales —«no ha sabido de boda ninguno de los habitantes de esta casa de vecindad» (p. 52)—; un amor de fantasías infantiles por su vecina Carmen Eugenia; fugas de la escuela —«me escapé de la escuela donde me habían enchiquerado, no pude soportar a los mariquitos vestidos de marineros que me sentaron al lado» (p. 53)—. Sufre los malos tratos y el abandono definitivo de un padre borracho, Facundo Gutiérrez —«robot de premeditación y castigo», «caifás vociferante» (p. 51)—, que vive en concubinato con su madre:

siempre pierde el empleo, es el sino secular de los borrachos, regresa voraz y desvergonzado, se come las arepas que Mamá amasa para venderlas, le decomisa las monedas que ella guarda en una lata vacía de quaker, se acuesta a dormir con ella (p. 53).

Victorino confiesa que el sentimiento más fuerte, más que «el amor a Mamá» (p. 55)⁴⁸ —más que «el deseo de ver desnuda a Carmen Eugenia» (p. 55)— es el odio a

⁴⁷ Osvaldo LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, *loc. cit.*, p. 7.

⁴⁸ Pedrazzini y Sánchez señalan que en la familia del malandro la madre es una figura por la que él siente verdadero respeto y afecto. (Véanse Ives PEDRAZZINI y Magaly SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 166).

su padre: «*Lo odiaría igual si jamás me hubiera puesto la mano encima*» (p. 55) —la cursiva es del autor—. La situación opresiva y las vejaciones que tiene que soportar su madre lo hacen sentirse así: «Eres la única culpable, lo tienes amarrado a tus fustanes como perro, como esclavo, te hace los mandados, nunca aprenderá a leer» (p. 54), le dice Facundo Gutiérrez.

Aparte de la situación familiar, otras circunstancias de tipo social arrastran a jóvenes como Pérez a la delincuencia común. Crisanto Guánchez, alias *Cachirulo*: «Aprendió a defenderse a navajazos de la maldad y de las injusticias humanas» (p. 79), y tuvo que dormir «bajo galpones y aleros tolerantes, arrebuñado en periódicos viejos, a merced de la curiosidad viscosa de las cucarachas» (p. 79); más tarde terminó en un correccional con disciplina carcelaria:

Allí encontró la aleccionadora compañía de los delincuentes juveniles más pájaros, y calabozos de castigo donde se dormía en cueros y se expiaban las culpas a pan y agua, y guardianes que repartían sin dolor de su alma latigazos y mentadas de madre, y una capilla con misa obligatoria, y una bandera nacional para izarla todas las mañanas (p. 79).

En otros casos es la violencia horizontal de sus propios compañeros la que conduce a jóvenes como Pérez a esa vida delictiva; así, las humillaciones y los golpes que Victorino y Crisanto Guánchez tienen que soportar de Caifás, el Cubano, Perro Loco y Buey Pelúo en el asalto a una bodega (pp. 112-113).

La iniciación de Victorino Pérez en el oficio «consistió en robar pequeñas cosas, no por vocación precisamente, ni porque le interesase su pertenencia, sino como un modo de hacerse digno de la estima de su nuevo amigo Crisanto Guánchez» (p. 108). Su trayectoria evoluciona desde «despojador de bicicletas», especialista en «el arrebatamiento de carteras femeninas» (p. 109), atracos a mano armada —que constituyen «su graduación» como ladrón profesional— hasta que muere en manos de las fuerzas policiales en un asalto frustrado a una joyería.

Las relaciones entre la gente del hampa se rigen por las reglas de la solidaridad, la camaradería, el silencio y la venganza, y en ese sentido los sociólogos Pedrazzini y Sánchez hablan de la doble moral del malandro, si bien su carácter delictivo —destructor— es el que identifican siempre los medios de

comunicación y el aparato jurídico y policial⁴⁹. A pesar de la discusión ocurrida en El Edén la fatídica noche del asalto a la joyería, el Curita y Victorino se olvidan de «aquel inconveniente», y el primero «le facilita amistosamente el trueno⁵⁰ que le hace falta» (p. 143). Pero además cuando Victorino gesta el plan de huida de la cárcel: «No hubo preso ni ordenanza en este penal que no brindara su colaboración, que no le arrimara el hombro a la fuga» (p. 47). Ya en libertad, recibe un sinfín de ayudas: del «tipo del sombrero negro», de la prostituta apodada la *Venadita* y de los dos hombres desconocidos que le dan su hospitalidad. También cuando Crisanto Guánchez se escapa del correccional y llega hasta el barrio de Victorino Pérez —donde permanece «en espera de alguien dispuesto a tenderle la mano» y suplicando un «necesito un amigo, un pana⁵¹, un ecobio⁵²—, Victorino le responde «Lo vas a tener» (p. 80). Incluso el hecho de fumar marihuana hay que entenderlo en cierto sentido como rito de amistad⁵³ y no como relación interdependiente entre droga y clases marginales⁵⁴: «el desdentado desenfunda dos pitos de marihuana, le ofrece uno al amigo reciente» (p. 135).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 219 y sigs.

⁵⁰ En el argot de los delincuentes, *trueno*, ‘revólver’. (Véase Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, op. cit., p. 469).

⁵¹ El diccionario registra *pana* como «amigo con quien se tiene mucha confianza, que suele ser compañero asiduo y confidente». (*Ibid.*, p. 368).

⁵² El *Diccionario del habla actual de Venezuela* que consultamos no registra el vocablo *ecobio*. Sin embargo, el *Diccionario cubano de términos populares y vulgares* incluye *ecobio* en el apartado de formas de tratamiento y saludo, y apunta la acepción de ‘amigo’, ‘compañero’ (de la jerga *abakuá* o *ñáñiga ekobio* u *okobio*, ‘hermano’). (Véase Carlos PAZ PÉREZ, *Diccionario cubano de términos populares y vulgares*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1994, p. 64).

⁵³ También para los aztecas el tabaco y los alucinógenos tenían un sentido ritual. Entre éstos cabe citar el *peyotl* —aún utilizado en nuestros días—, el *tlapatl*, el *teonanacatl* —honguillos negros con los que se iniciaban los banquetes— y, muy especialmente, el *teonanacatl* (‘hongo divino’). (Véase Bernardino de SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, prólogo de Juan Rulfo, Barcelona, Tusquets Editores/Círculo de Lectores, 1985, pp. 148-149 y 211-212).

⁵⁴ Aunque los medios de comunicación y la opinión pública difunden una estrecha correspondencia entre bandas juveniles y tráfico de drogas, el estudio que consultamos sobre estos grupos marginales determina que no puede generalizarse este juicio. Con respecto al malandro —popularmente recibe el nombre de “mariguanero”—, el resultado de la mencionada investigación arroja que sólo consume estupefacientes «de manera ocasional, en las fiestas o en las noches especiales». (Véase Ives PEDRAZZINI y Magaly SÁNCHEZ, op. cit., p. 207 y sigs.).

Victorino se escapa de la cárcel para vengar la traición de su mujer, quien abandona el hogar para mudarse al hotel Lucania. Blanquita, cuya mulatez se hace eco de su clase, trabajaba en un bar cuando Pérez la conoció: «Victorino te sacó de esa mierda para montarte casa» (p. 75); entonces «tú no eras sino una fichera, una puta vulgar, aunque para mí eres mi mujer» (p. 105). Sin embargo, cuando intenta cobrarse con un par de cuchilladas —«rúbrica eterna»— «la jugada» que ella le había hecho a su amor mientras él estuvo en la cárcel, «Victorino se bebió la sal de tus ojos» (p. 107); y más tarde «la encamina con esmerada dulzura hacia el zaguán» (p. 107) para que un taxista la lleve al hospital.

Dentro de los mismos malandros Victorino Pérez hace distinciones: los *panas* y los enemigos. Victorino califica, por ejemplo, al colombiano Camachito que conoció en la cárcel de «un quiche ceremonioso y bien educado, no como estos malandros de por acá» (p. 73).

Los personajes que rodean a este Victorino son grotescos, desde sus nombres: Mono de Agua, Buey Pelúo, Perro Loco; sus actitudes: el bobo Judas Tadeo que «se consagra a despachurrar moscas eróticas» (p. 134); hasta su aspecto físico: un hombre de nariz ganchuda; otro con «el párpado derecho hinchado y rígido como un huevo de gallina» (p. 134); un sujeto de edad «indefinible» agazapado detrás de un mostrador, mientras «unos anteojos de anticuario le bailan sobre las narices agresivas» (p. 133); un desdentado llamado Guillermo —«mueca de pierrot indigente»—, que le da masajes a Victorino en el tobillo dislocado, y que «muestra sus encías en una parodia de sonrisa» (p. 135). Pero si en el pensamiento mágico-religioso los seres anormales, deformes y mutilados están dotados de poderes extraordinarios, excelencias espirituales y facultades proféticas, esta idea mítica de sublimación de lo inferior no se corresponde con la estética carnavalesca de los subcapítulos de «Victorino Pérez», donde esta modalidad expresiva se vincula al inframundo de los estratos marginales.

Con respecto a la investigación lingüística que Otero Silva realizó para acometer las manifestaciones enunciativas de los tres Victorinos de *Cuando quiero llorar no lloro*, el argot de los malandros es el mejor asimilado de los tres

protagonistas⁵⁵. El uso en literatura del lenguaje de la realidad contextual implica literaturizar parte de la realidad ideosocial⁵⁶, y en este sentido términos del discurso de Pérez, como «chuzo», «cangrejo», «choro», «llave», «pana», nos remiten al espacio periférico en el cual se mueve⁵⁷.

Durante los años sesenta tiene lugar la llamada Revolución Científico-Técnica, la cual facilitó un rápido desarrollo de la industria cultural y los medios de comunicación. No es de extrañar entonces que en la novelística de esos años aflore la presencia de códigos y lenguajes de la cultura de masas, si bien cada narrador puede abordar estas relaciones intertextuales de modo diferente, ya mediante el uso de registros o imágenes «serializadas», ya vindicando un nuevo concepto de autor, entre otras vías posibles⁵⁸. Así, Miguel Otero Silva introduce en *Cuando quiero llorar no lloro* elementos pertenecientes a códigos no literarios⁵⁹. En el caso de Victorino Pérez el paradigma cultural masivo actúa como referente de su vida: «ni Cristo el milagroso, ni Mandrake el mago me salvan hoy» (p. 53), piensa cuando vislumbra una situación límite; en el momento de soportar los castigos, el protagonista actúa como los ídolos del cuadrilátero: «lo más sensato es encajar las mandíbulas entre los hombros como los boxeadores, como Ramoncito Arias» (p. 54); a veces este Victorino se transforma en Gulliver. Dentro de la «variedad increíble de recursos» que maneja Miguel Otero Silva para la construcción de *Cuando quiero llorar no lloro*, Luis Alberto Sánchez destaca el hecho de apelar a «nuevos mitos como el reciente de Mandrake»⁶⁰. Pérez se siente seguro en su medio: «ni Dick Tracy le seguirá las huellas después de la operación atraco, ni ese detective de la televisión» (p. 138). La americana rubia que sale de un banco, futura víctima de sus fechorías, ha sido «entrevista en las pantallas de televisión al

⁵⁵ Véase Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 149.

⁵⁶ Véase Roberto José LOVERA DE-SOLA, loc. cit., p. 33.

⁵⁷ Para más datos sobre el lenguaje del malandro véanse Ives PEDRAZZINI y Magaly SÁNCHEZ, op. cit., p. 217 y sigs.

⁵⁸ Véase Jean FRANCO, «Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas», en *Más allá del boom: literatura y mercado*, op. cit., p. 129.

⁵⁹ Véase Luisa Elena DELGADO, loc. cit., p. 205.

⁶⁰ Luis Alberto SÁNCHEZ, «*Cuando quiero llorar no lloro*», en *El Nacional*, Caracas, 23 de octubre de 1970.

frente de los bomberos neoyorquinos o del carnaval de Nueva Orleans» (p. 109). Cuando se reencuentran Victorino y Crisanto Guánchez, el primero le dice a éste: «Llegó la hora de vengarnos». En esa ocasión se aclara, además, que «su léxico sufre la perniciosa influencia de los dramas televisados» (p. 141). Hay pasajes en la novela que nos remiten al imaginario de los tebeos o las películas: «De haber dado en el blanco, lo acompañaría hasta la hora de su muerte el espectro emplumado del más inicuo de los crímenes» (p. 56); el asalto de Victorino a una venta de tostadas tiene lugar «en su momento estelar de público» (p. 140). Pero incluso el primer atraco de Victorino Pérez permanece «archivado» en su mente como «la vaga reminiscencia de un *western* vulgar»: gran plano general, plano medio, primer plano, *zoom-in* lento, *close up*, exterior, plano general, *dolly-back* lento, música triunfal (p. 111); y en el instante en que este Victorino es acicateado por un alucinógeno su memoria se comporta «como si un proyector estuviera denunciando sus movimientos a cámara lenta» (p. 138). Por todo lo expuesto concluimos que en los apartados del Victorino marginal Otero Silva no sólo utiliza el cine como referente —ya lo abordó con este fin en *Fiebre*, según hemos podido ver—, sino que coloca las imágenes y procedimientos fílmicos al servicio de la acción narrativa. En este sentido el escritor ensayó una manera distinta de organizar, narrativamente, la percepción de las distintas realidades.

En su análisis sobre la estructura de la sociedad venezolana Silva Michelena concluye que el sector marginal «utiliza intensamente el radio y a través de él absorbe toda la cultura de masas»⁶¹. En un primer momento, el fenómeno radial generó un choque entre la cultura popular de este grupo y una identidad extraña que, con el devenir, será integrada a su cosmovisión específica. Pues

[c]ada clase social desarrolla su propia forma de expresión y por ende una estética particular, que puede ser asimilada o no por otras clases sociales de acuerdo al grado de conciencia que ha desarrollado cada una de ellas⁶².

⁶¹ José Agustín SILVA MICHELENA, *loc. cit.*, p. 41.

⁶² Rafael SALAZAR, *La cultura popular y sus manifestaciones en Venezuela. Teoría y definiciones*, Caracas, Eds. Fundación Nacional de la Cultura Popular, 1980, p. 13. [Edición mimeografiada].

Mientras las formas culturales populares han sido producidas y reelaboradas por el pueblo en un proceso de asimilación social, la cultura de masas depende de los patrones de consumo⁶³, y en este sentido los medios de comunicación de masas responden al lenguaje del poder y actúan como «control social por parte de las clases y grupos interesados en conservar el sistema vigente»⁶⁴. Quizás la posición de Umberto Eco, crítica frente a los «apocalípticos» y los «integrados», conciliaría los modos populares y los masivos manifiestos en el personaje de Victorino Pérez y su universo⁶⁵.

Si repasamos la narrativa venezolana posterior al cincuenta advertiremos la presencia del medio radiofónico en numerosos textos. El mismo Otero Silva acude ya a este recurso «resonante»⁶⁶ en *Oficina n° 1* para contextualizar la acción novelesca, transcribiendo noticias de la guerra civil española y el comienzo de la segunda guerra mundial. Por otra parte, en el cuento «El radio», de Blas Millán, se aprecia la fascinación que el ciudadano llegó a sentir por esta novedad⁶⁷; en el relato «Dinero», de Gloria Stolk, la radio es la única vía de comunicación que tienen los habitantes del cerro con la gran ciudad⁶⁸. En cambio, en la novela *D* (1977), de José Balza, un antiguo locutor cuenta su vida pasada en el medio, a la vez que, analógicamente, se narra la historia nacional. Pero, para los habitantes deslumbrados de la aldea selvática de Balza la radio también significa un acompañante fiel. Por ello sus horas transcurren «dejándose envolver con fe por

⁶³ Rafael Salazar establece interesantes diferencias entre la cultura popular y la de masas. (*Ibid.*, pp. 14-16).

⁶⁴ Lourdes ORTIZ y Pablo del RÍO, *Comunicación Crítica*, Madrid, Pablo del Río Editor, 1977, p. 23.

⁶⁵ La cultura de masas supondría una democratización del hecho sociocultural que, a su vez, no está exenta de una manipulación por parte de los grupos hegemónicos. (Véase Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973, p. 59).

⁶⁶ McLuhan señaló la dimensión «resonante» de la radio dada su capacidad de recepción social, atribuyéndole por ello dimensiones tribales. (Véase Marshall MCLUHAN, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, trad. Ramón Palazón, México, Editorial Diana, 1969, p. 366).

⁶⁷ Blas Millán —seudónimo de Manuel GUTIÉRREZ DÍAZ—, «El radio», en su libro *La virgen caraqueña, Bolívar, Dios y el diablo. Otros cuentos frívolos*, Caracas, Editorial Ávila Gráfica, 1950, pp. 259-271.

⁶⁸ Gloria STOLK, «Dinero», en su libro *Los miedos*, Caracas, Eds. Edime, 1955, pp. 90-96.

esos aullidos e imposiciones de los locutores»⁶⁹. Sin embargo, en el libro *Entre el oro y la carne* (1990), de José Napoleón Oropeza, la radio se comporta como canal difusor del discurso amoroso y sentimental del bolero⁷⁰, en una continua voluntad de *novelar* la vida de Felipe Pirela, más conocido como el bolerista de América⁷¹. A pesar de que la aparición de la televisión le ha restado audiencia a la radio⁷², éste sigue siendo en Venezuela el medio preferido para la audición de acontecimientos deportivos y juegos de azar, y así lo manifiesta la obra *Cerrícolas*, de Ángel Gustavo Infante⁷³.

En los subcapítulos correspondientes a Victorino Pérez la radio desempeña varias funciones: ejerce de transmisor de la cultura popular (en el momento final de Pérez «burbujea la música obsesiva de una radio, *ese toro enamorado de la luna*», p. 148 —la cursiva es del novelista—), y es un medio de información y proyector de la cultura de masas («La radio ha vuelto a chismorrear la noticia de su fuga, la repetirá cuarenta veces antes del almuerzo», p.134). Incluso este Victorino llega a conocer a través de la radio la suerte de los dos menores que planificaron fugarse en su compañía (p. 50).

Victorino Pérez, enemigo público número uno de la sociedad, se fugó aparatosamente, hoy en la madrugada, del retén de la Planta, gane plata fácilmente con la Lotería de Oriente [...] el temible hampón fugitivo anda armado, la vida sabe mejor con pepsi (p. 133).

McLuhan anota que una de las consecuencias que la televisión ha generado en la radio ha sido el desplazamiento de ésta, transformándola «de un medio de diversión a una especie de sistema de información»⁷⁴.

⁶⁹ José BALZA, *D*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 27.

⁷⁰ La radio puede calificarse de medio «íntimo», capaz de establecer una relación misteriosa «entre escritor-locutor y oyente». (Véase Marshall MCLUHAN, *op. cit.*, p. 366).

⁷¹ José Napoleón OROPEZA, *Entre el oro y la carne*, Caracas, Editorial Planeta Venezolana, 1990.

⁷² La radio y la televisión jugaron una considerable responsabilidad en el repliegue del ímpetu insurreccional de las clases populares durante los primeros años sesenta. (Véase Domingo Alberto RANGEL, entrevista *cit.*, p. 36).

⁷³ Ángel Gustavo INFANTE, *Cerrícolas*, Caracas, Editorial Fundarte, 1987.

⁷⁴ Marshall MCLUHAN, *op. cit.*, p. 365.

Victorino Pérez y su mundo responden al dominio de la cultura popular. Como se dijo, el nacimiento de este protagonista está coronado por dos poéticas oraciones a San Ramón Nonato y a Santa Librada rezadas por la comadrona que atiende a Madre, que nos remiten a la religiosidad mágico-popular tan arraigada en Venezuela⁷⁵. Veamos un fragmento de una de ellas:

Transparente Santa Librada que ya te creías desposada con Jesucristo [...] cuando golpea los aldabones Lucio tu padre, gobernador pagano, ojos de selva alevosa, entrañas de reptil, y ordena a sus nueve hijas profanar la blancura de la hostia, ellas prefieren morir entre tormentos, y así suben al cielo tus ocho hermanas, monjitas de cristal y maíz tierno, los serafines las reciben con himnos que huelen a violeta (p. 34).

Por otro lado, consideramos que el discurso encantatorio y sugerente de estas dos oraciones es uno de los pasajes más logrados de toda la novela.

Igualmente, las manifestaciones musicales del entorno de Pérez responden al espacio de lo popular. Carmen Eugenia, el amor imposible del Victorino niño, tararea un bolero mientras plancha una camisa en la habitación contigua. Cuando Pérez llega a la ciudad, atravesando «eso que llaman río» (p. 72), lo hace «silbando un merengue dominicano» (p. 73). En otra ocasión silba el porro barranquillero «Se va el caimán» (p. 109). Blanquita asimila su relación con Victorino con un «me importas tú y nada más que tú como dice la canción» (p. 74)⁷⁶. Pero además en medio del arrebató alucinógeno, Victorino Pérez escucha aquellas notas que dicen: «Como sé que te gusta el arroz con leche/ en la puerta é tu casa te pongo un baile» (p. 136). Y Pérez, en su último golpe, se lamenta de que Blanquita esté herida en un hospital: «te llevaría conmigo a bailar cumbia, qué gozadera, Blanquita, en Santa Marta» (p. 145).

⁷⁵ Véase Elena DORANTE, *Venezuela, magia y ficción. Lo mágico-religioso en la literatura venezolana*, Cumaná, Editorial Universidad de Oriente, 1982.

⁷⁶ Este bolero clásico, titulado «Piel canela», compuesto por el portorriqueño Bobby Capó e interpretado por él mismo, se conoce como «la canción de los 40 tú». (Véase Jaime RICO SALAZAR, *Cien años de boleros*, Bogotá, Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, 1988, p. 214).

4. 2. VICTORINO PERALTA O EL DESENCANTO Y LA DIVERSIÓN

A finales del siglo XVIII y principios del XIX va surgiendo en Venezuela un grupo social diferenciado de la clase latifundista pero derivado de ésta, que desarrolla su actividad económica en centros urbanos dependientes del comercio exterior. A medida que avanza la centuria esta aristocracia mercantil o burguesía comercial, que controla la exportación de productos agropecuarios, la importación de bienes de consumo y las distintas formas del dinero, se convierte en la clase «de mayor fuerza económica y de más influjo social»⁷⁷. A esta categoría se incorporaron los terratenientes, cuyo absentismo y explotación técnicamente atrasada de la tierra, a lo que habría que sumar la pérdida de mano de obra esclava, habían provocado la suplantación de su puesto en la sociedad venezolana⁷⁸. La irrupción de la explotación petrolera generó el enriquecimiento de un sector de propietarios rurales, que se perfila, cada vez más, como «el principal agente de la mediatización económica y política del país»⁷⁹. Cuando se inicia la comercialización de hidrocarburos, esta oligarquía se reduce a unas cuantas familias que ostentan indirectamente el poder a través de vínculos familiares con gendarmes militares. La implantación del nuevo sistema económico benefició a esta naciente burguesía⁸⁰. Brito Figueroa afirma que:

con él [el orden petrolero] obtuvo “la paz social necesaria” para el normal desarrollo del mundo de los negocios; nada logró alterar esa paz idílica, untada

⁷⁷ Federico BRITO FIGUEROA, *Historia económica y social de Venezuela*, op. cit., tomo II, p. 626 y sigs.

⁷⁸ Silva Michelena afirma que Juan Vicente Gómez, «el más voraz general-terrateniente» de la historia de Venezuela, protagonizó la pérdida de la hegemonía latifundista al otorgar concesiones del petróleo a las compañías extranjeras. (Véase José Agustín SILVA MICHELENA, *loc. cit.*, p. 35).

⁷⁹ Salvador de la PLAZA, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁰ Juan Francisco de León señala enérgicamente que «*las fortunas de los Otero Silva*», igual que las de tantos otros de las clases dominantes venezolanas: «sin hacer nada, han engordado con la grasa que les ha proporcionado el petróleo». (Véase Juan Francisco de LEÓN, *Enfoque clasista del problema petrolero venezolano*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1972, p. 10). [La cursiva es nuestra].

de petróleo, sustentada sobre la infraalimentación de la masa general de la población y un férreo despotismo de tres décadas⁸¹.

Cuando en Venezuela comienzan a convivir dos sistemas económicos y dos culturas, la base de la economía pasó a estructurarse sobre el mundo de las finanzas, la importación de productos que demandaba un sector social con alto poder adquisitivo, el depósito en bancos internacionales y la especulación con tierras urbanas:

los latifundistas, que tanto habían guerreado por ser la clase hegemónica, perdieron su poder de la manera más incongruente posible, casi sin darse cuenta, convirtiéndose en comerciantes o en especuladores de tierras urbanas⁸².

El personaje de Victorino Peralta de *Cuando quiero llorar no lloro* pertenece a la elite de poder enriquecida por los dividendos del petróleo. La posición de los Peralta proviene de la herencia que dejó al padre de Victorino —el ingeniero Argimiro Peralta Heredia— su abuelo, «don Argimiro Peralta Dahomey, latifundista por los Peralta y rentista por los Dahomey» (p. 58). En la misma novela se explica: «mandaban los latifundistas in illo tempore, hogaño han devenido vejetes de buena familia» (p. 118). La especulación con el suelo por tanto permitió el rápido ascenso de la familia de este Victorino:

haciendas improductivas que se convirtieron en urbanizaciones de a trescientos bolívares el metro cuadrado, corralones de chivos donde brotaron edificios de veinte pisos, acciones de compañías anónimas que cada año acrecientan su valor, el rey Midas, al lado del abuelo de Victorino era un rudimentario alquimista (p. 58).

En países con impacto petrolero, como Venezuela, la especulación con bienes raíces se justifica por la necesidad de alojar la creciente población que llega a las ciudades⁸³.

⁸¹ Federico BRITO FIGUEROA, *Historia económica y social de Venezuela, op. cit.*, tomo II, p. 628.

⁸² José Agustín SILVA MICHELENA, *loc. cit.*, p. 35.

⁸³ Véase Domingo Alberto RANGEL, *La oligarquía del dinero. Capital y desarrollo*, tomo III, Caracas, Editorial Fuentes, 1972, p. 52.

Pero además el grupo social en el que se integra Victorino Peralta invierte en el extranjero: Anastasio, el hermano menor de los Peralta, ha resuelto «improvisar industrias en un país irreparablemente prestamista» (p. 117). En cambio el padre de Malvina —novia de este Victorino— confiesa que sus «depósitos personales» están en el British American Bank, porque —aclara— «¡después de lo de Cuba uno no sabe lo que puede ocurrírsele a esta negra novela que nos circunda!» (p. 117).

A su vez, todos los miembros del entorno de este protagonista pertenecen a la elite hegemónica: el padre de Malvina es «el doctor Jacinto Peralta Heredia, abogado de nacimiento, ex senador de la República, directivo y accionista de compañías anónimas» (p. 116); Pibe Londoño tiene un hermano hacendado; el abuelo de Ramuncho fue Jefe Civil de Candelaria.

Asimismo, este grupo social se pliega a los que ostentan el poder. La confesión del tío de Malvina, con claras reminiscencias de la larga perorata del Diocleciano del «Prólogo», revela que la clave de su éxito radica en la

habilidad para captar en sus fibras más íntimas la psicología de este país, mejor dicho, la psicología de la gente que manda en este país, a saber: los generales de uniforme, los políticos pragmáticos y las compañías [...] petroleras (pp. 117-118).

La elite dominante en la que se integran Victorino Peralta y su familia es exquisita y refinada, estandarte de la sociedad de consumo. Incluso su transpiración es un «sudor de gente bañada con jabón Pears» (p. 82). Otero Silva muestra objetiva y críticamente un ambiente y una clase que conocía muy bien, con todas las falsedades y frivolidades de sus miembros, y contra la que ya había arremetido en las primeras páginas de *Fiebre*⁸⁴. Esta gente de «la jailaif» ocupa su tiempo en «el ronroneo de las juntas directivas, el correteo de los cocteles a los matrimonios, a los divorcios, a los entierros de sus innumerables amigos» (p. 117). Las chicas, aparte de ir al cine o al concierto, gastan su tiempo en «martirizantes clases de piano» (p. 89), lectura de «libros de versos (o de cocina) a la sombra de las acacias» (p. 90).

⁸⁴ Véase Osvaldo LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, *loc. cit.*, p. 6.

Cuando Victorino y sus amigos asaltan a un viejo noctámbulo, el protagonista guarda como *souvenir* una «fotografía ramplona, de tamaño postal, de una familia paliducha en trajes domingueros» (p. 60), que puede interpretarse como una escapada al lujo y excesos que la vida cotidiana le imponía.

Si bien la cursilería es un atributo que define a todos los miembros de este grupo, por otro lado actúa como recurso que Otero Silva lleva a sus últimas consecuencias para satirizar a este sector de poder. Veamos como ejemplo el espectáculo de una fiesta de cumpleaños celebrada en la casa de Victorino:

Llegarán en tropel las amiguitas de Gladys, zapatitos de tiza, culitos de muselina, acompañadas de nodrizas negras con delantales impolutos que las traen de la mano, nodrizas negras suspirando por bomberos y medias de seda. Vendrá inevitablemente Lucy, le dedicará sus atisbos melancólicos de becerra destetada, le rociará promesas desde el pedestal de su ternura, hasta que él se acerque a llevarle un helado y ella le diga muchas gracias Victorino, con un dejo empalagoso de tequieromucho memueroportí. Una fiesta ridícula, postiza e inaguantable como las óperas italianas o los animales afeminados de Walt Disney (pp. 61-62).

En su análisis sobre la narrativa de Manuel Puig, Juan-Manuel García Ramos manifiesta que, ateniéndose a las palabras del escritor argentino, la naturaleza de la cursilería habría que buscarla en «una consecuencia del desarraigo». Ante la falta de identidad de los personajes puigianos, éstos acuden a modelos externos importados por la cultura de masas y contruidos con la estética *kitsch*⁸⁵. Así, los integrantes de los grupos venezolanos de poder, representados en *Cuando quiero llorar no lloro* por Victorino Peralta y su familia, son entes sin identidad propia. Esta pérdida se produjo a raíz de la extracción petrolera y el consiguiente enriquecimiento. Estos conflictos del ser conducen a la clase poderosa a imitar los paradigmas de la cultura de masas (discurso de la novela rosa, personajes del *comic*, lenguaje deportivo, etc.), que a su vez son símbolo de prestigio y *status*⁸⁶. Asimismo, a través de este modelo importado la clase

⁸⁵ Juan-Manuel GARCÍA RAMOS, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁶ Véase Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, trad. María Teresa Beguiristain, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, p. 224.

hegemónica manipula el imaginario del resto de la sociedad. En este sentido, la decoración de las casas de sectores dominantes, guiados por ese afán de distinción que los caracteriza, se reconoce por el mal gusto en su exceso y retorcimiento: pobladas de «capodimontes y limoges», Utrillos, porcelanas chinas, un «arroyo cardenalicio» de alfombras, un reloj «descaradamente mondrianesco» —amarillo, rojo y negro—, colores sicodélicos. También se tiñe de cursilería el sentimiento amoroso de la relación Victorino-Malvina, en el cual insistiremos pormenorizadamente más adelante. La pandilla de amigos de Peralta estaban además enamorados de las hermanitas Ramírez: «perfil numismático» y «crespos dibujados al carboncillo», «mirada de ópalo noble» (p. 89). Para una de ellas el amor se reducía a suspiros ante un retrato de sir Lawrence Oliver. Cursi es incluso la risa de Ezequiel:

una risa que se entreabre en pianísimo rumoroso, cabriolea en tempo allegro ma non troppo, culmina en exacordos de carcajada redonda, supertónica y dominante, desciende en andante cantábile, morendo en una coda viva de arpeggios en carretilla (p. 85);

y la misma descripción de Victorino: «embutido en el overol azul, blancos los calcetines de lana e igualmente blancos los zapatos de goma» (p. 82).

4. 2. a. Esa filosofía del desprecio

Para dar forma a Victorino Peralta, Otero Silva seleccionó a dos figuras de la vida real, exactamente a dos jóvenes de las patotas⁸⁷. Estas bandas juveniles

⁸⁷ Este dato lo confirma Jesús SANOJA HERNÁNDEZ en «Voces secretas en la obra de Otero Silva», *loc. cit.*, p. 7. El periodista Germán CARÍAS SISCO publicó una serie de interesantes reportajes al respecto titulados «Al este crecen las patotas». Puede consultarse, por ejemplo, *El Nacional*, 19 de octubre de 1965, p. B-12. Alfredo Neves registra *patota* como palabra del Río de la Plata y la define como «pandilla constituida por jóvenes que se divierten burlándose de las gentes decentes, molestándolas y agrediéndolas cobardemente». (Véase Alfredo NEVES, *Diccionario de americanismos*, *op. cit.*, p. 436). Otra definición registra *patota* como «grupo de jóvenes de comportamiento rebelde y agresivo que, en ocasiones pueden llegar a cometer actos delictivos». (Véase Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, *op. cit.*, p.

aparecen definidas en *Cuando quiero llorar no lloro* como «vandálicos adolescentes inadaptados [...] bandas delictivas de la clase alta» (p. 120)⁸⁸. El periodista José Pulido le hizo hace diez años una entrevista a Héctor, personaje real que Otero Silva entrevistó cuando realizaba una investigación para escribir esta obra. Veamos un fragmento de sus declaraciones que nos ha resultado muy aclaratorio:

Es el único escritor que he conocido y que leo con ganas. A muchos de nosotros nos buscaba para preguntarnos cosas y nos pagaba. A veces le engañábamos pero él sabía cuándo no le decíamos la verdad. Después le tomamos confianza. Yo le cogí admiración porque era muy paciente, terco... es un tipo duro ¿sabes? no le daba miedo ir a cualquier sitio, a cualquier barrio, si encontraba algo interesante. [...] Cuando leí después la novela de los Victorinos me gustó cómo la escribió, creo que los Victorinos tenían algo de cada uno de nosotros⁸⁹.

Araujo reconoce que, pese a la labor de documentación que Otero Silva realizó para dar forma a Victorino Peralta, éste es quizás el personaje más literariamente elaborado⁹⁰. Asimismo también es el que a nosotros nos resultó menos verosímil. Mauricio Walerstein, por su parte, anota en este sentido: «Victorino Peralta, para mí, representa el delfín latinoamericano, el hijo del nuevo rico que existe hoy en día tanto en la sociedad mexicana como venezolana»⁹¹.

Igual que en el caso de Victorino Pérez, también el físico de Peralta determina la pertenencia a su grupo social: «los mechones rubios se le estampillan a la frente» (p. 61). Incluso su forma de morir, en un coche deportivo, sigue siendo un privilegio de clase⁹².

379). Véase sobre todo el *Diccionario de venezolanismos*, dirección y estudio preliminar de María Josefina Tejera, vol. 2, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Academia Venezolana de la Lengua, Fundación Edmundo y Hilde Schnoegass, 1993, pp. 410-412.

⁸⁸ Sobre las especificidades de los grupos contraculturales enfrentados a la cultura dominante en el ámbito de la modernidad, puede verse Luis BRITTO GARCÍA, *El imperio contracultural: del "rock" a la postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1991.

⁸⁹ Héctor, entrevista realizada por José Pulido, publicada en *El Nacional*, Caracas, 28 de octubre de 1984.

⁹⁰ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea*, op. cit., p. 152.

⁹¹ Mauricio WALERSTEIN, entrevista cit.

⁹² *Ibid.*

Ya desde la misma infancia de Victorino Peralta, en un colegio de monjas junto a «angelotes estrábicos», se vislumbra su personalidad futura. Victorino es el niño de papá que tiene tres hermanas —Gladys, Betty y Margaret— que no pasan de ser «niñas de vitrina». Ello le permite poner en práctica «todos sus aceitados resortes de seducción, sus mañas y prerrogativas de primogénito, sus derechos de hijo único varón» (p. 57). Victorino se burla, además, de estas «tres libélulas espolvoreadas de azúcar» (p. 61). Cuando le comunican la celebración del santo de Gladys, el protagonista se sorprende, pues no cree que «haya existido santa ninguna con ese nombre de puta inglesa» (p. 61). El hecho de que su progenitor, el ingeniero Argimiro Peralta, acceda a todos sus caprichos no le impide pensar que sea «un cínico». Es un padre ausente siempre por motivos de negocio, que incluso no pudo asistir al entierro de su propio hijo. Le compra a los dieciocho años un coche deportivo y a los catorce una motocicleta, iniciándolo así en la verdadera propiedad privada. Pues nada de lo que estaba a su alrededor le había pertenecido hasta entonces. Los juguetes eran para él «instrumentos utilitarios» que lo mantenían alejado de las conversaciones de los mayores. Tampoco sentía como suyos los «excecrables enseres escolares», su perro Onza, las ropas, que le impedían andar «sinceramente desnudo», ni tampoco «la bicicleta esquelética que cualquier repartidor de botica carga entre las piernas» (p. 87).

Ni sus objetos personales ni sus numerosas pertenencias, ni una madre complaciente y protectora de su hijo, mediadora entre éste y su progenitor, ni una casa confortable con los servicios de un chófer trinitario —con claras reminiscencias del Rupert de *Casas muertas* y *Oficina n° 1*—, ni, en definitiva, el haber nacido en una familia acomodada, libran a Victorino Peralta del hastío que lo conducirá años más tarde a convertirse en patotero (se siente «*el grande de la patota*» —la cursiva es del autor—), cuya idiosincrasia la sintetiza muy bien el siguiente párrafo:

a Victorino le dan vómitos las componendas falderas del hijo de familia, Victorino Peralta le tira una trompetilla a las poses heroicas del joven revolucionario, Victorino Peralta se caga en el raquitismo y en la inspiración del poeta hermético, Victorino Peralta no tiene otra profesión sino el orgullo de no tener ninguna, duro de pectorales, Malvina, duro de bíceps, duro de maseteros,

duro de corazón si viene al caso, propietario y piloto de esta máquina prepotente que obedece a sus manos y a sus pies y a sus gritos, Malvina, como un burrito de panadería (p. 156).

Este Victorino siente un vacío existencial ante una sociedad que rechaza: «se fastidia y deambula insatisfecho» (p. 62). La fiesta del santo de Gladys se reduce a «una pegajosa tarde de aburrimiento y pendejadas» (p. 61). «Él no es sino un patotero triste» —se dice en la novela— [...] la juventud es la más confusa de las tristezas» (p. 156). Victorino se siente lleno de una «deprimente soledad» (p. 156). Sin embargo, no tiene la valentía suficiente de trazarse otra propuesta de vida, y se enrola en una banda delictiva. El monólogo del final de los subcapítulos dedicados a Peralta nos revela su situación en el mundo: «Estoy jarto de toda esta vaina» (p. 153); «Es una mierda todo y yo mismo soy una mierda» (p. 154); «Se cansa uno, no jo» (p. 155).

Los patoteros profesan un fuerte desprecio a la sociedad que los rodea. Odian y hostigan a su propia clase principalmente: la «nociva pedantería del millonario» (p. 120), el prototipo de ciudadano «podrido de plata» (p. 122), la «dama despreciativa que hace pupú en francés, esconde los dedos en perfumados guantes negros, despilfarra las tardes en aspaventeras visitas de pésame» (p. 122). Los de la patota rechazan a los «otros», que no son como ellos: «los enclenques», los mayores (el mayordomo de la familia Bejarano nació en «el siglo de las luces del carburo», p. 120), sus padres («puretos de mierda», «pobre matusa»), los guerrilleros («demagogos negros de los barrios comunistoides, Qué facha tenían, habían sembrado sangre y muerte en los helechos del Country y de La Castellana para vengar seculares agravios de raza y de clase», p. 88), y, en definitiva, a todas las víctimas de sus fechorías: un noctámbulo al que atacan es un «pajarraco», un «viejo pendejo» que se desintegra.

Ese desprecio hacia el entorno y la sociedad conduce a Peralta, ya desde su infancia, al «juego» de «permanecer ausente de este mundo el mayor tiempo soportable» (p. 60). En medio de esa evasión y rechazo de la otredad, Victorino no quiere nada que venga de los demás: la ayuda ni la quiere ni la acepta. La respuesta del Victorino patotero y sus amigos a esa sociedad que desprecian, y de

la que intentan evadirse, es la agresividad y una violencia lúdica encaminada a «una búsqueda de satisfacción de los sentidos»⁹³:

No tienen nada que hacer, al revés de Victorino Pérez que roba o mata para satisfacer sus necesidades esenciales o Victorino Perdomo, el revolucionario, que lucha por establecer por medio de la violencia política una sociedad nueva⁹⁴.

Las diversiones de Victorino Peralta y su pandilla consisten en espectáculos que quieren «saborear a plenitud»: atracos, vejación de travestis y prostitutas, competiciones de coches robados, torturas y matanzas de perros. Condenan a una «troyana muerte» a Shadow, el can de las hermanitas Ramírez; los tres *dobermann* del doctor Fortique «quedaron tendidos sobre la grama húmeda como toros sacrificados en la arena de un circo» (p. 90). En cambio, en la muerte del pastor alemán del coronel Arellano, narrada cinematográficamente por Otero Silva, «la sangre de Kaiser se apelmaza en coágulos sombríos sobre los cogollos de hierba» (p. 92). En otra ocasión, esta brigada de patoteros profanaron un banquete judío y vertieron asbestina roja en un depósito de agua. Para escapar del aburrimiento en la fiesta de su hermana Gladys, Victorino orina en la fuente de plata mexicana que alberga la sangría: «la contribución salina de sus riñones ha mejorado evidentemente el gustillo del menjurje, las niñas repiten con frecuencia, lo paladean extasiadas, Está soñado» (p. 62). E introdujo «un par de sapos vivos en los charrieles encharolados» (p. 62) de dos nodrizas negras que acudieron a la celebración.

Su propio grupo social tacha a los patoteros de «bandidos inmorales», «salvajes», «delincuentes»; tienen «caras de malandros yo no los puedo ver ni en pintura», «se creen superiores se creen Papa Dios bestias» (p. 152), dice la chica que habla por teléfono. No los denuncian porque «son los hijos de sus mejores amigos» (p. 153). El mismo personaje confiesa: «yo los odio a los patoteros abusan de su musculatura pelean sobre seguro con ventaja gozan ridiculizando a la gente después corren en el fondo son unos» (p. 153).

⁹³ Roberto José LOVERA DE-SOLA, *loc. cit.*, p. 33.

⁹⁴ *Ibid.*

En *Cuando quiero llorar no lloro* se relata un asalto de la banda de patoteros de Peralta a la fiesta de quince años de la Nena Londoño que se celebraba en una urbanización de Caracas. En 1968 acaeció un suceso similar en una quinta del este capitalino, cuyo parecido con el hecho ficcional es asombroso, por lo que —pensamos— el autor pudo tomar como referente este incidente que fue pormenorizadamente comentado en la prensa nacional⁹⁵.

Las reglas de los patoteros castigan duramente a los desertores. Así, someten a malos tratos y vejaciones a Dalila Montecatini, porque «tras haber sido confidente de la patota y novia de William», se convierte «de buenas a primeras en el puritanismo» (p. 121).

El sueño de Victorino Peralta es la gloria y el triunfo en las competiciones automovilísticas, convertirse en «la insuperable estrella suramericana» (p. 157), rodearse de fotógrafos, ramos de flores y besos de muchachas rubias. Pues, como veremos más adelante, la relación con Malvina no es auténtica, sólo un pretexto para saciar el vacío y el sinsentido vital.

Victorino Peralta establece una innegable correspondencia erótica con las dos máquinas de su vida, que asimismo se erigen en fetiches de poder. Como ya se apuntó, siendo aún adolescente, su padre le regala una moto «Triumpch purpurina» que marca la mayoría de edad —a «los catorce años de edad ha nacido un nuevo hombre» (p. 87)— y que es reflejo de un fuerte sentimiento narcisista: es «parte de uno como el sexo y los dientes» (p. 87), dice su dueño. Esta «novia viva» lo hace sentirse un hombre nuevo, mejor, «Prometeo a caballo sobre un leopardo mecánico» (p. 87).

Vengan a verla, intrépida y rasante en las curvas, obediente a la vibración de los antebrazos de Victorino como una potranca pura sangre. Vengan a verla, gavilán y relámpago en las rectas, aparearse estimulada por el puño derecho de Victorino al pelotón que la aventaja (p. 87).

Además, la moto supone para Victorino una experiencia nueva: «la embriaguez producida por ese elixir que rotulan Propiedad Privada y que tan profunda huella

⁹⁵ Véase *El Nacional*, Caracas, 11, 13 y 15 de febrero de 1968.

deja en la historia pública de las naciones y en la vida particular de los hombres» (p. 87).

Igualmente, cuando Victorino cumple dieciocho años su padre le regala un Maserati («Único ejemplar de la Gran Colombia», p. 59). Ese momento se convierte para él en «el único día de su vida que ha merecido el infeliz epíteto de feliz» (p. 57). El muchacho contempla el tablero de esta «maquinaria celestial, el carronato de Neptuno» (p. 57) «como un recién casado examina avaramente» los encantos de su amada:

1) Mecanismo que registra la temperatura del agua. 2) Amperímetro. 3) Contador de revoluciones. 4) Graduador de la intensidad de las luces. [...] 5) Cilindro que regula el aire del carburador. 6) Manecilla que señala el nivel de la gasolina. 7) Tentáculo que hace parpadear los faros. 8) Clavija que deja en libertad la tapa del motor (p. 57). [La cursiva es del autor].

Paul Virilio anota que a comienzos de este siglo se desarrolla un progresivo donjuanismo tecnológico, y no duda en afirmar que «la máquina reemplaza por completo a la bienamada»⁹⁶. El primer manifiesto del futurismo, publicado por Marinetti en *Le Figaro* en 1909, ya se hacía eco de esta idea. El poeta italiano expresa en su alocución que palpa «amorosamente» los «tórridos pechos» del automóvil de carreras, y que, tras un accidente, «una caricia mía fue suficiente para reanimarlo»⁹⁷. Este «objeto absolutamente mágico» —así define Barthes al coche⁹⁸— sitúa a Victorino en un entorno sagrado: el Maserati deja de ser máquina

⁹⁶ Paul VIRILIO, *La estética de la desaparición*, trad. Noni Benegas, Barcelona, Editorial Anagrama, 1988, p. 111.

⁹⁷ Filippo Tommaso MARINETTI, «Fundación y Manifiesto del futurismo», en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Mario de Micheli, comp., trad. Andrés Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 370-371. En un trabajo sobre la modificación de roles masculinos y femeninos y los comportamientos amorosos, Rosa María Rodríguez Magda analiza una muestra de letras de canciones de grupos de «la nueva movida española» (Mecano, Gabinete Caligari, La Unión, Olé-Olé). A la vista de ello concluye la estudiosa que los rituales de seducción están influidos por la tecnología y que ha habido incluso un desplazamiento del objeto amoroso marcado ahora por elementos del maquinismo y la cibernética. (Véase Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA, *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, p. 178).

⁹⁸ Roland BARTHES, *Mitologías*, op. cit., p. 154.

para convertirse en «un arcángel mecánico», «un relincho de plata que bajaba de la montaña como la voz de Jehovah» (p. 156); incluso el propio personaje se transforma en «un demiurgo de polvo y estridencias» (p. 123). Además, en esta identificación de la aerodinámica automovilística con la «ordenación de Paolo Uccello» (p. 122) está presente aquella idea desacralizadora marinettiana de que «un automóvil de carreras [...] es más bello que la Victoria de Samotracia»⁹⁹. Esta nueva presencia seductora en la vida de Victorino, que se identifica con él mismo, define nuevos valores: «es un ser infinitamente más vivo que un gato y que un canario» (p. 87). Baste recordar que ya en 1910, los pintores futuristas declaraban lo siguiente: «Para nosotros el dolor de un hombre es tan interesante como el de una bombilla eléctrica que sufre, llora y grita con las más desgarradoras expresiones de color»¹⁰⁰. Paul Virilio, por su parte, no duda en afirmar que:

La explotación de las altas velocidades se convierte, naturalmente, en un deporte reservado a los dandies guerreros, una fantasía permitida a gente inútil, una nueva forma de pereza permitida a los ricos, que les llevará a buscar el desplazamiento en sí como forma de vida¹⁰¹.

Además con el automóvil se alcanza «el prestigio, la virilidad, el *standing*; sólo después la función primitiva, que era reducir las distancias y ganar tiempo»¹⁰².

Todos los actos vandálicos de Victorino Peralta están destinados a una evasión de la realidad, que queda perfectamente manifiesta en el monólogo final de la novela. Así cuando comienza a correr en su coche no tiene un destino definido sino «huir de este país», puesto que «la velocidad del transporte multiplica la ausencia»¹⁰³:

⁹⁹ Filippo Tosmmaso MARINETTI, manifiesto *cit.*, p. 372.

¹⁰⁰ «Manifiesto de los pintores futuristas» —suscrito por Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini—, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, p. 380.

¹⁰¹ Paul VIRILIO, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰² Se llega a hablar incluso de objetofagia para referirse al consumismo de la sociedad actual, donde la jerarquía social implica propiedad y cuyo código de la posesión está rodeado de «una aureola imaginaria desmesurada». (Véase Dominique PERROT, «Reflexiones para una lectura de la dominación a partir de los objetos», en *El imperialismo cultural*, *op. cit.*, p. 50).

¹⁰³ Paul VIRILIO, *op. cit.*, p. 74.

enrumbó el Maserati carretera panamericana arriba, neblina arriba, hasta más allá de Los Teques, hasta más allá de Los Colorados, hasta más acá de Guayas, hasta una hondonada donde duendes en gavilla, que siempre andan sueltos por los valles de Aragua, o quizás ruidos congénitos del monte, le ordenaron devolverse (p. 153).

Tal vez debamos pensar que la meta era la muerte: «Victorino había corrido al encuentro de las nubes pizarra que se aglomeraban en la lejanía, al encuentro de un aguacero hosco que ahora caía sobre él» (p. 157).

Victorino Peralta no ve su entorno mientras conduce. Por su mente pasan las imágenes de la realidad («este horrible país»), el recuerdo («aquella noche» del cumpleaños de Malvina) y la fantasía cromática y sinestésica que surge gracias al conjuro de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, interpretada por von Karajan:

resucita la mañana sobre los valles, renace la luz entre los ijares colosales de los cerros cercanos, amuralladas catedrales verdes irrumpen de la sombra, toros del cielo negro vadean esteros grises, toros de cielo negro se empotreran en dehesas azules, se erige rescatada de la noche la tornadiza cartografía de las nubes, de los barrancos sube un olor a hierba recién cortada, un olor a cañamelar cimbrado por el viento, un olor al resuello de los inmensos árboles floreados (p. 155).

Desde las primeras décadas de este siglo la velocidad del automóvil y del cine industrial habían transformado la visión de las cosas: «La ilusión locomotriz permite al vidente/viajero proyectar sus propios fantasmas más allá de la pantalla del parabrisas»¹⁰⁴. Además, la velocidad automovilística nos remite a un concepto secularizado del tiempo, que transcurre, no ya circular como en la filosofía judeo-cristiana o en el pensamiento mágico, sino lineal, irreversible y progresivo¹⁰⁵.

Otro de los ingredientes con los que Victorino y los patoteros colman el vacío existencial es el culto al cuerpo, creando así una especie de superhombre asentado en el físico¹⁰⁶:

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Véase Matei CALINESCU, *op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁶ Nietzsche, escéptico del hombre cotidiano —sumiso y gregario— y su desarrollo, inventa la teoría del superhombre, que explicaría a ese individuo de superioridad biológica y moral que

[Victorino] Abomina toda calamidad que marchite los tejidos, llámese nicotina, alcohol, masturbación, mesa de juego, enfermedad o tristeza, y por iguales causas abomina la moral corrosiva de quienes despilfarran su juventud, apergaminados prematuramente por el aburrimiento y la pedantería entre textos de química orgánica y especulaciones filosóficas, rumiantes apersogados en los pesebres bibliotecas (p. 83).

Si los distintos deportes se distribuyen entre los diferentes sectores sociales, la práctica de los grupos de poder estaría orientada al cultivo de ese sentimiento de dignidad, autoridad y, por supuesto, distinción que caracteriza a la elite¹⁰⁷. Ya que el ejercicio físico se erige en «depositario de toda una visión del mundo social, de toda una filosofía de la personalidad y del cuerpo propio»¹⁰⁸, Peralta invierte su tiempo en acudir a un gimnasio atendido por el argelino Louis Breton con el objetivo de conseguir el «cuajamiento de su mampostería» (p. 84). Este estereotipo de superhéroe, cuya inteligencia reside «en la sustancia que consolida los músculos, no en las gelatinas fantasiosas del cerebro» (p. 83), conduce a Victorino Peralta a un acentuado narcisismo:

Se ha sentado en la banqueta del vestuario a contemplarse las uñas de los pies [...] *La uña del dedo gordo derecho es fuente de su máxima preocupación*, mezquina y encajada de nacimiento [...] se acaricia con la palma de la mano el bello bermejo que le sombrea la muñeca, golpea con los puños cerrados sobre los compactos cilindros de sus muslos (p. 81). [La cursiva es nuestra].

Victorino era un tipo deshabituado a las derrotas y temerario: «A Victorino le encorajina el alma oír hablar del miedo [...] como un estado de ánimo llevadero, como de una enfermedad corriente y curable» (p. 59). Incluso el padre de Victorino pensaba que el miedo era «la energía motriz de la historia» (p. 59). Quizás ese desafío fue lo que lo condujo a la muerte. Pues, aunque Victorino «jamás ha sentido en su interior ese derrumbamiento correoso»,

conforma la elite de la sociedad y que es capaz de ostentar la virtud del poder. Al respecto pueden verse las obras de Federico NIETZSCHE, *Así hablaba Zaratustra* (1892) y *La voluntad de poder* (1906).

¹⁰⁷ Véase Pierre BOURDIEU, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Editorial Taurus, 1991, p. 215.

¹⁰⁸ *Ibid.*

[l]o acosaba, eso sí, la curiosidad de contemplarlo como en el lente de un microscopio, estancado en una superlativa palidez, o en el azogar de unos ojos, convulso en el escalofrío de una voluntad (p. 59).

«Soy un machete pelado como volante [...] este descenso a 150 kilómetros por hora es un pasatiempo tan inofensivo como el paseo de un bebé en un cochecito de encajes» (p. 157), exclama este Victorino. Sin embargo, la vida y el final de Peralta son auténticas manifestaciones de cobardía e impotencia¹⁰⁹.

4. 2. b. Una cultura de importación (*made in*)

El grupo de poder en el cual se integra Victorino Peralta responde a un modelo cultural foráneo, que incluso «hace pupú en francés» (p. 122), pero sobre todo imita al paradigma norteamericano. Tal es así que cuando Victorino sale derrotado en una carrera de coches maldice a George Washington, a la vez que el narrador aclara que dicho personaje es «totalmente ajeno a aquellos sucesos» (p. 124). De igual manera los amigos de Peralta sienten verdadera pasión por la tecnología automovilística importada: consumen coches Rolls Royce, Mustang; «Únicamente los americanos dominan la ciencia de insuflar a los metales esa elegancia aerodinámica» (p. 122). El Pibe Londoño reconoce que aunque los alemanes hayan asesinado a mujeres, ancianos y niños en los campos de concentración, no han dejado de ser «expertísimos fabricantes de automóviles» (p. 123).

Asimismo, los miembros de la elite hegemónica han tomado nombres de la cultura norteamericana. Recordemos los distintivos de las hermanas de Victorino: Betty y Margaret; los de sus amigos y conocidos: William —más conocido como Güilian el inglesito— y Járold; «mister Güilquinson»; y al propio Victorino «de no ser por la incontrovertible opinión de la abuela [...] lo habrían puesto Richard, Ricky, una ignominia» (p. 61). La urbanización por la cual

¹⁰⁹ Véase Osvaldo LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, *loc. cit.*, p. 7.

merodean Victorino y sus amigos lleva por nombre el Country¹¹⁰. Estos caraqueños imaginarios usan en su discurso constantemente el inglés: «intersets», «set», «boys» y en algunos casos las palabras son transcritas fonéticamente: «chó», «tuyurs, «estriptís», como en la genial «conversación monológica» de la chica con su amiga Xiomara (pp. 149-153). Por otro lado, en ese fervor por lo foráneo, los personajes también incluyen en su discurso palabras en francés: «chic» o la transcripción «bibeló». Aunque no siempre se le conceda la importancia que merece, el fenómeno lingüístico es una marca de dominio, si bien tantas veces se explica argumentando legitimaciones racionales y pragmáticas. Pues, como sabemos, la función de la lengua va más allá de la comunicativa. Ya Gramsci se dio cuenta del alcance del problema cuando apuntaba:

Cada vez que se plantea, de un modo u otro, la cuestión de la lengua, se plantean de hecho otros problemas: la formación y la ampliación de la clase dirigente, la necesidad de establecer relaciones más estrechas y seguras entre los grupos dirigentes y la masa popular-nacional, es decir, de reorganizar la hegemonía cultural¹¹¹.

En el caso del sector hegemónico venezolano, a cuyo paradigma, según estamos viendo, responde la familia de Victorino Peralta:

No sólo algunas elites locales han aceptado como algo natural que la lengua de la tecnología y del comercio es el inglés, sino que ellas mismas han reivindicado el conocimiento de esa lengua como signo de pertenencia al universo del poder y por lo tanto como factor de exclusión de los menos privilegiados. La práctica del inglés se ha convertido en un indicador de clase o por lo menos un “símbolo de status” para cuadros superiores. Sella la alianza de las burguesías locales “avanzadas” con los intereses norteamericanos¹¹².

¹¹⁰ Esta urbanización de la zona este de Caracas representa el espacio residencial por excelencia de la clase de poder.

¹¹¹ Antonio GRAMSCI, *Cultura y literatura*, trad., selección y prólogo de Jordi Solé-Tura, Barcelona, Eds. Península, 1968, p. 322.

¹¹² Bernard CASSEN, «La lengua inglesa como vehículo del imperialismo cultural», en *El imperialismo cultural*, op. cit., p. 77.

Aparte de este ejemplo de dominio a través del idioma inglés —parangonable a lo que sucede con el francés en África—, hay otras manifestaciones de convivencia lingüística en el panorama de la literatura reciente, singularizadas en la literatura de frontera —literatura chicana¹¹³ y la poesía *niuyorriqueña* o *nuyorican*¹¹⁴—, en las que dicho acercamiento discursivo responde a una búsqueda de identidad.

Los miembros del grupo hegemónico al que pertenece Victorino Peralta reciben educación en instituciones de cultura extranjera o se van fuera de Venezuela a estudiar. Malvina, por ejemplo, asistió a un colegio de monjas francesas, o una amiga de Mami fue «educada en Londres».

Los objetos de uso y la moda importada es otro de los signos de distinción. Por eso, la Nena Londoño recibe como regalo de cumpleaños de sus padres un «vestidito importado de París de Francia qué delirio creo que de Cristian Dior» (p. 149), o las amigas de Mami parlotean «nimbadas de perfumes franceses» (p. 62).

Arrastrada por ese desprecio a lo nacional, la clase de los poderosos rechaza la pintura venezolana¹¹⁵. El padre de Malvina quiso que su retrato lo realizara un «pintor español debidamente afamado, retratista de Alfonso XIII¹¹⁶ y de la Bella Otero, don Jacinto Eulogio no arriesga su fisonomía a las pinceladas anarcoides de los artistas nativos» (p. 116).

¹¹³ Véase Manuel M. MARTÍN-RODRÍGUEZ, *La voz urgente. Antología de literatura chicana en español*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

¹¹⁴ Los autores de la poesía niuyorriqueña, surgida en las últimas décadas y cuyo término se acuña en 1975, son de origen portorriqueño y se expresan principalmente en inglés o en *spanGLISH*. Estos poetas híbridos desde el punto de vista lingüístico, como Manuel Ramos Otero (1948-1990), Sandra María Estévez o el novísimo Martín Espada, intentan afirmar su identidad boricua en medio de la sociedad norteamericana y el uso de otro idioma diferente al nativo. (Véase Dionisio CAÑAS, *op. cit.*, pp.-167-172).

¹¹⁵ Para un estudio del panorama artístico del contexto que estamos abordando, véase el trabajo citado de Lupe GEHRENBECK y los siguientes textos de Marta TRABA: la parte relativa a Venezuela del libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973, pp.133-138, y «Mirar en Caracas», en *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, pp.13-21, así como el artículo «Nueva versión del lobo y caperucita, reflexión sobre las artes plásticas latinoamericanas», en *Cultura y dependencia*, Alfredo Chacón, comp., Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, pp. 185-192.

¹¹⁶ Luis Menéndez Pidal (1861-1932).

En la década del cincuenta se inicia en Venezuela la era del arte cinético, de clara influencia francesa, y cuya trascendencia se prolonga hasta el momento actual con la celebración de numerosos actos y eventos dedicados a artistas como Jesús Sojo o Carlos Cruz-Díez. Durante los años cincuenta y sesenta tal manifestación artística fluye amparada por los grupos económicos enriquecidos por la industria petrolera. Marta Traba afirma que «Caracas compra cultura como no lo hizo ningún otro país del continente, lo cual [...] produjo al tiempo una profunda perturbación en los creadores nacionales»¹¹⁷. La estética de la sociedad de consumo había invadido a los artistas nacionales, que obtienen las prebendas y favores de una clase dirigente inculta que pretende colmar ese vacío con modelos importados. Como respuesta a esa afirmación europeísta, de tanto arraigo en este país latinoamericano, surge a mitad de los sesenta el *minimal-art* norteamericano. En definitiva, estas propuestas estéticas (cinetismo, neoplasticismo, minimalismo¹¹⁸) constituyen —argumenta irónicamente la estudiosa argentina— un intento más «de vestir constantemente trajes espaciales en pleno trópico, en pleno Caribe»¹¹⁹. En el decenio 1960-1970 la corriente informalista se enfrenta a estas expresiones importadas de la cultura del poder. Así, el nuevo movimiento de vanguardia, opuesto a los fundamentos teóricos e ideológicos del arte oficial, negaba la figuración representativa tradicional y la abstracción geométrica, a la vez que pretendía una nueva relación con la realidad. Otero Silva no comulgaba con el abstraccionismo artístico que la elite dominante abanderaba. No es extraño, por tanto, que en 1957 se desatara en las páginas de *El Nacional* una interesantísima polémica¹²⁰ entre el autor de *Cuando quiero llorar no lloro* y el artista

¹¹⁷ Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*, op. cit., pp. 133-134.

¹¹⁸ Véase la antología de textos *Del "pop" al post*, selección y prólogo de Gerardo MOSQUERA, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1993.

¹¹⁹ Marta TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, op. cit., p. 138.

¹²⁰ Desde su creación el periódico *El Nacional* alentó a través de sus páginas la discusión y el debate intelectual. En este sentido tenemos que destacar, en primer lugar, el ministerio que ha cumplido la historia del suplemento literario, aparecido por primera vez el 15 de agosto de 1943 y bautizado una semana más tarde como «Papel Literario», y que se ha conservado hasta hoy casi inalterablemente. Y en segundo término, la «Página de Arte», que registra a diario la actividad artística nacional e internacional. (Véase Humberto CUENCA, op. cit., pp. 119-120; y muy

Alejandro Otero Rodríguez —primo segundo del novelista—, en torno a opiniones enfrentadas sobre los premios de pintura y escultura del XVIII Salón Anual de Arte Venezolano¹²¹, concedidos a los artistas figurativos Armando Barrios y al canario Eduardo Gregorio¹²² respectivamente. En ese debate periodístico Miguel Otero Silva argumenta que no comparte la tendencia abstracta porque es ficticia y externa a la realidad venezolana, si bien reconoce que cuando surge el abstraccionismo en Europa lo hace como respuesta a unas particularidades históricas y estéticas que se desencadenan a principios de siglo¹²³. Otero Silva no combate al abstraccionismo en sí, pues «la libertad de creación [confiesa el novelista] vuela por encima de las controversias circunstanciales»¹²⁴. El autor de *Cuando quiero llorar no lloro* no se oponía al progreso del arte («el porvenir [pensaba] no ha sido jamás heredad de los dogmáticos»¹²⁵); tampoco a la búsqueda de nuevas formas, y fiel prueba de ello es su firme elogio a la labor del Círculo de Bellas Artes («llevó a cabo una revolución humanística destinada a liberar la obra del pintor de las dependencias y ligaduras que la mediatizaban: el

especialmente José Ramón MEDINA, «Balance de un proceso literario», en *El Nacional*, Caracas, 3 de agosto de 1968, pp. 28-33).

¹²¹Alejandro OTERO RODRÍGUEZ y Miguel OTERO SILVA, *Polémica sobre arte abstracto*, Caracas, Ministerio de Educación, 1957. Este texto fue compilado por Juan CALZADILLA en su estudio *El arte en Venezuela*, Caracas, Círculo Musical, 1967.

¹²² Reproducimos seguidamente uno de los comentarios periodísticos que Alejandro Otero le hiciera al «paisano» Eduardo Gregorio: «Gregorio, con todos sus méritos, que no me parecen superiores a los de otros escultores nuestros, ha podido esperar. *Se le ha podido dejar aclimatarse un poco más al medio nuestro, donde apenas acaba de llegar. Pero, ya lo sabíamos, el coco es el Arte abstracto y hay que darle duro, aun cometiendo la más clara injusticia*». (Véase Alejandro OTERO RODRÍGUEZ, nota aparecida en *El Universal*, Caracas, 18 de marzo de 1957, y recogida en la citada *Polémica sobre arte abstracto*, p. 5). [La cursiva es nuestra].

¹²³ Véase Mario de MICHELI, *op. cit.*, p. 259 y sigs. Sobre las propuestas teóricas del abstraccionismo pueden verse las reflexiones que hace Wassili KANDINSKY en su libro *De lo espiritual en el arte*, Madrid, Editorial Labor, 1995, pero sobre todo los manifiestos y otros textos del movimiento *De Stijl*, aparecidos en la revista del mismo nombre, que en breve se convirtió en vocero de las tendencias abstractas europeas. Estos documentos han sido compilados por Mario de MICHELI, en la obra anteriormente mencionada, pp. 413-419.

¹²⁴ Miguel OTERO SILVA, «La pintura de Alirio Rodríguez», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 293.

¹²⁵ *Ibid.*

oficialismo, las academias, la historia patria y la biblia»¹²⁶). La postura del escritor en relación al abstraccionismo plástico no era de rechazo vacío, como lo demuestran los numerosos cuadros abstractos de su colección particular, donde figuran incluso obras del mismo Alejandro Otero Rodríguez, entre otros¹²⁷, además de sus propias reflexiones sobre esta tendencia en la plástica venezolana, vertidas en trabajos sobre Armando Reverón¹²⁸ o Héctor Poleo¹²⁹. En síntesis, la tesis de Otero Silva argumentada en la citada polémica sostenida con Alejandro Otero concluye lo siguiente:

Estoy contra los abstractos cuando ellos dan la espalda a su país y a su pueblo, a su propia formación cultural y artística, para aplicar mecánicamente fórmulas estéticas elaboradas por gente de otro medio y de muy distinta constitución educacional¹³⁰.

Pero además Otero Silva hacía énfasis en el estrecho vínculo entre este tipo de arte, «deshumanizado», libre de toda contaminación del hombre, y la clase de poder que, en ese entonces, lo consumía, protegía y proyectaba:

¹²⁶ Miguel OTERO SILVA, «Palabras sobre Manuel Cabré», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 295. Véase también el estudio preliminar que elabora Miguel Otero Silva para el volumen *El Círculo de Bellas Artes*, en el que señala a la nueva institución como la ventana por la que entra la pintura moderna a Venezuela. (Véase Miguel OTERO SILVA, pról. a *El Círculo de Bellas Artes, op. cit.*, especialmente, p. 5).

¹²⁷ Véase la obra mencionada de Susana BENKO, *Catálogo de la Colección Donación Miguel Otero Silva*.

¹²⁸ Miguel OTERO SILVA, «La vida y obra de Armando Reverón» —conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes de Caracas el 28 de julio de 1955—, recogida en *El cercado ajeno, op. cit.*, pp. 51-79.

¹²⁹ En opinión de Otero Silva, el paradójico rótulo de «abstraccionismo figurado», creado por Miguel Ángel Asturias, es «la manera más certeramente barroca de definir el humanismo poético que guía la mano y el pensamiento de Héctor Poleo». (Véase Miguel OTERO SILVA, «La figuración poética de Héctor Poleo», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 306).

¹³⁰ Miguel OTERO SILVA, «Conceptos concretos sobre el arte abstracto», en *Polémica sobre arte abstracto, op. cit.*, p. 103.

a la plutocracia, por el contrario no solamente no le preocupa la terrible intención social soterrada que algunos abstractos atribuyen caprichosamente a sus obras, sino que les agrada esas pinturas inofensivas y decorativas¹³¹.

Por todo lo dicho, nada tiene de extraño que en el texto de *Cuando quiero llorar no lloro* el autor se burle de esas formas estéticas que consideraba injertadas, y manifieste que «el miedo es [...] el tuétano de la pintura abstracta» (p. 59), o que los *dobermann* del doctor Fortique «eran tres perros tan abstractos, tan indiferenciables el uno de los otros que a nadie se les ocurrió ponerles nombre» (p. 90). Y asimismo describe el novelista, haciendo una clara alusión a uno de los últimos cuadros de Mondrian, *Victoria boogie woogie* (1943):

un reloj descaradamente mondrianesco: tres cuadrantes son amarillos y el otro rojo, el secundario es una solitaria manecilla negra, dinamismo expresivo, boogie woogie del tiempo, neoplasticismo en marcha (p. 82).

Piet Mondrian, a quien Otero Silva define como «calvinista riguroso, alma enamorada esquemáticamente de la geometría, profesor de hielo que hallaba ridícula la poesía y pretendía subordinar la literatura a la ciencia y la pintura a la arquitectura»¹³², inspiró a los artistas del grupo «los disidentes»¹³³ que acudieron

¹³¹ *Ibid.*, p. 97.

¹³² *Ibid.*, pp. 47-48. Para revisar las ideas científico-matemáticas del holandés Mondrian pueden consultarse las siguientes referencias: su texto programático «La nueva imagen de la pintura» —aparecido en la revista *De Stijl*, 1 (octubre de 1917)—; y también otros documentos neoplasticistas colectivos como el «Manifiesto de la revista *De Stijl*, 1918» —publicado en *De Stijl* II, I (noviembre de 1918)— y el «Manifiesto II de *De Stijl*, 1920» —hecho público en *De Stijl* III, 6, (1920)—, compilados todos por Lourdes CIRLOT, en *Primeras vanguardias*, Barcelona, Editorial Labor, 1993, pp-183-201.

¹³³ Este grupo de artistas venezolanos formados en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas se establece en París a partir de 1946. Aimée Battistini —en cuya casa de la Rue Tretalgne nació el grupo—, Alejandro Otero Rodríguez, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Perán Ermini, Pascual Navarro, Omar Carreño, González Bogen, Oramas y J. R. Guillent Pérez, entre otros, fundan la revista *Los disidentes*, de la cual sólo salieron cinco números. Desde las páginas de este vocero defienden su credo ideológico y arremeten contra la pintura venezolana tildándola de anacrónica y desfasada. (Véase Aimée BATTISTINI, «Los disidentes: evaluación de una vanguardia», entrevista realizada por Ángel Ramos Giugni, en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 7 de diciembre de 1969, p. 2). Pueden consultarse también las referencias de Miguel

al XVIII Salón Anual de Arte Venezolano y que desataron la mencionada polémica. La pintora Aimée Battistini, haciendo una evaluación retrospectiva, reconoce incluso que «en verdad no puede hablarse de obras que fueran personales en el sentido estricto de la palabra: Mondrian, Malevich y Kandinski dejaban sentir su influencia»¹³⁴. Es más, obras del primero, junto con las de otros pintores de su misma línea expuestas en la galería Maght, sirvieron de «revelación casi milagrosa» para que los artistas plásticos venezolanos afincados en París se decidieran por la vía abstraccionista¹³⁵.

Un caso especial dentro de la cultura importada que consumen, difunden y representan las clases poderosas lo ocupa el modelo que proyectan los medios de comunicación de masas. Así pues el imaginario convencional de los jóvenes patoteros de *Cuando quiero llorar no lloro* no encuentra otro elemento de referencia sino los estereotipos de la industria cultural. Cuando Ramuncho ve por primera vez el regalo de cumpleaños que Victorino recibe de su padre, exclama: «¡Coño, vale, parece un sueño de James Bond, un sostén de Brigitte Bardot, la morronga de Superman, una cápsula espacial con la bragueta abierta!» (p. 59). Ante el espectáculo de una piscina adornada con lotos y un cisne en la fiesta de los Londoño, un invitado suspira: «algo de locura parecía una película de Yúl Briner» (p. 151). En otras ocasiones son los héroes de los *mass media* los que se toman directamente como patrones o modelos de comportamiento, pues ellos representan el ideal. Cuando Malvina leía «con ardiente credulidad las tiras cómicas» (p. 115), no duda en comparar a Victorino con los héroes de los tebeos: Superman, Mandrake o Popeye. Tampoco lo llama por su nombre sino por el difundido rótulo de «Jefe Indio» (p. 155). Incluso la conducta amorosa de Victorino se asemeja a la de los personajes de la pantalla grande: «él la besa como besaba el rey Salomón» (p. 115), y en sus fechorías los patoteros actúan «según las normas de la TV» (p. 121).

OTERO SILVA, *Polémica sobre arte abstracto*, op. cit., pp. 30-31; y Alejandro OTERO RODRÍGUEZ, «El paréntesis de “los disidentes”», en *Imagen*, 100-37 (enero de 1988).

¹³⁴ Aimée BATTISTINI, entrevista cit., p. 2.

¹³⁵ *Ibid.*

En su famosa «Filípica sobre la cultura», Otero Silva señala categóricamente el deber del Estado de ocuparse de «la difusión, el fomento, la conservación y la formación» de la cultura en la sociedad. Pero, a la vez, alerta de que en esa imperiosa labor debe contemplarse también la participación popular y «los valores creadores del pueblo» frente a intereses nacionales que pretenden infiltrar una cultura de alienación¹³⁶.

4. 2. c. Sacralización de la incultura

Miguel Otero Silva siempre criticó el abandono en que la clase dirigente había tenido la cultura del país, y mantuvo que tanto la dictadura de Pérez Jiménez, que adoptó la célebre frase fascista de «¡Muera la inteligencia!», como la democracia —exceptuando breves períodos—, han invertido un inapreciable presupuesto en las artes y en las letras, que han permanecido condenadas a la desidia y a la indiferencia¹³⁷. Incluso en una ocasión, y en un intento de sintetizar «el mundo en 1960», década en que el autor sitúa a *Cuando quiero llorar no lloro*, declaraba lo siguiente: «La grandeza de una nación no reside en la potencialidad de sus armamentos sino en la *proyección de su espíritu y en la consistencia de su cultura*»¹³⁸.

Tras un análisis del panorama cultural de Venezuela, concluye el novelista que

ni los Museos, ni las Escuelas de Artes Plásticas y de Música, ni la Televisora Nacional, ni la Radioemisora Nacional, ni la Biblioteca, ninguno de los

¹³⁶ Miguel OTERO SILVA, «Filípica sobre la cultura» —conferencia dictada el 2 de noviembre de 1979, en el Foro «¿Qué pasa con la cultura?», organizado por el Ateneo de Caracas—, compilada en *Tiempo de hablar, op. cit.*, p. 132 y sigs.

¹³⁷ Miguel OTERO SILVA, «Sobre un Instituto de Cultura y Bellas Artes» —intervenciones parlamentarias tomadas del Diario de Debates de la Cámara del Senado y de la *Gaceta del Congreso*, celebradas entre marzo de 1959 y marzo de 1960—, recogida en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 309-310.

¹³⁸ Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por *El Diablo Cojuelo*, p. 92. [La cursiva es nuestra].

organismos destinados a la cultura cumplían a cabalidad la misión que el país esperaba de ellos¹³⁹.

Ante esta urgencia, el escritor elevó al Senado en 1959 un proyecto sobre la creación de un Instituto de Cultura y Bellas Artes con sus respectivos Departamentos, destinado a realizar un plan de reorganización de las actividades culturales nacionales. En la última sesión de las que se convocaron para discutir este programa, Otero Silva plantea que la función rectora de este organismo no deben ejecutarla ni los «aristócratas» ni los «oligarcas», sino los más dotados culturalmente, amén de posiciones estético-filosóficas¹⁴⁰. Esta propuesta fue aprobada por el Congreso Nacional en marzo de 1960 y comienza a funcionar precariamente durante el gobierno de Rómulo Betancourt «bajo la pomposa etiqueta» de INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes). Sin embargo Otero Silva, dadas las características de la «flamante institución» —muy lejanas de su proyecto inicial—, prefiere llamarla «venezolanamente Taguara de la Cultura¹⁴¹». Mientras los «cavernícolas culturales» de los grupos de poder se dejaban alienar por una industria de consumo importada, que a su vez manipula las conciencias del pueblo venezolano, la preocupación que Otero Silva siempre sintió por este particular lo condujo a sostener enérgicamente que:

Sobre la mentecatez intelectual de las clases dominantes venezolanas podrían escribirse varios volúmenes. Los latifundistas del siglo pasado y los parásitos del petróleo en el presente, incapaces de cultivar una cultura para disfrute de su propia clase, han menospreciado la cultura de los demás como si fuese un pasatiempo superfluo y ornamental, y han prejuzgado la cultura de las masas como un peligro para sus privilegios. *El nivel cultural de nuestra elite económica es, en líneas generales, la más contundente expresión de nuestro subdesarrollo*¹⁴².

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 320-321.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 336.

¹⁴¹ El diccionario que consultamos registra *taguara* como «establecimiento rústico y modesto en donde se venden víveres y se sirven, en algunos casos, comida y bebidas»; «establecimiento comercial pequeño y en malas condiciones». (Véase Rocío NÚÑEZ y Francisco Javier PÉREZ, *Diccionario del habla actual de Venezuela*, *op. cit.*, p. 452).

¹⁴² Miguel OTERO SILVA, «Filípica sobre la cultura», en *Tiempo de hablar*, *op. cit.*, pp. 129-130. [La cursiva es nuestra].

Así Otero Silva satiriza en Victorino Peralta y su medio la incultura como signo distintivo del sector hegemónico venezolano. Por ello, los capítulos relativos a este Victorino están plagados de constantes desacralizaciones culturales encaminadas a ridiculizar a esa burguesía adinerada. El desprecio a la cultura se manifiesta en múltiples ejemplos: el viaje por Grecia de la familia Bejarano se convierte en «champú cultural»; cuando Frank Sinatra cantaba «Stansgers in the night o cualquiera de sus plagios» (p. 121), Victorino y sus amigos derraman líquidos pestilíferos sobre los espectadores que asisten al acto. Durante una de las fechorías de los patoteros:

Mona Lisa con sus dos amigas (tan escolopendras como ella) desenfrenaron un strip-tease con acompañamiento estereofónico y bachiano de La Pasión según San Mateo, al amanecer se cagaron coreográficamente en las alfombras persas (p. 120).

Pero además cuando Victorino abandona la fiesta de los Londoño, que llegó a convertirse en «naufragio» —ya veremos por qué—, Mona Lisa se despoja de sus vestiduras y decide convertirse en la legendaria heroína inglesa: «Lady Godiva a horcajadas sobre la moto de Ramuncho» (p. 153).

En otras ocasiones Otero Silva pone en evidencia la ignorancia de esa clase adinerada. La chica que relata a su amiga Xiomara la fiesta de cumpleaños de la Nena Londoño evoca —en medio de toda una maraña semántica— que mientras Inesita decidía «qué se llevaba», el personaje llamado «pelón» «opina que es cletómana clectómana [sic] qué sé yo a mí me huele que es ladronaza» (p. 151). En esa misma velada, cuando Ramuncho lanza a la piscina a la China Gordielles, se crea un espectáculo increíblemente romántico: las plantas acuáticas, el cisne y «la pobre China flotando entre los lotos con su vestido blanco de velitos qué agonía igualita a Ofelia dijo mi pelón ¿quién será Ofelia?» (p. 152). Miguel Otero Silva acude a este conocido mito femenino del imaginario de Shakespeare,

los pintores prerrafaelistas, Bécquer o Rimbaud¹⁴³, para construir una vez más esa burla continuada del entorno de Victorino Peralta.

Iguales muestras de insensibilidad a la literatura manifiesta este Victorino, a quien «en el colegio pretendieron infructuosamente hacerle leer un libro adyecto donde, según adelantó la profesora, el invencible Héctor prefiere huir como verdadero venado antes que enfrentarse a la lanza de Aquiles» (p. 59).

Si el eminente pensador británico Bertrand Russell argumentó en su libro *Por qué no soy cristiano* (1958) que el miedo es la base de todas las religiones, el ingeniero Argimiro Peralta, padre de Victorino —que algo ha oído del asunto—, «cuando se siente Bertrand Russell de sobremesa, sostiene ante la familia deslumbrada que el miedo es la fuente primordial de todas las religiones (el creador de Dios, nada menos)» (p. 59)¹⁴⁴.

En la obra teatral *Romeo y Julieta* (1975), Otero Silva, aparte de parodiar el sistema político bipartidista venezolano que se ha mantenido en el país desde fines del cincuenta, critica —como ya lo había hecho cinco años antes en *Cuando quiero llorar no lloro*— la falta de sensibilidad artística y cultural de la clase gobernante. Asimismo, el personaje de Mercucio relata un sueño que tuvo, mientras su interlocutor rectifica que más bien se trata del «desvarío de un lunático»:

en mi sueño el Presidente
no miraba las artes con desgano,
es decir, no trataba la cultura
como tema superfluo o secundario,
ni como tarantín propagandístico,
ni como ociosidad de encamburados,
sino que construía bibliotecas,
instauraba una escuela de teatro,
le daba subsistencia a los museos,

¹⁴³ Erika Bornay insiste en la cabellera como atributo de la mítica Ofelia, pero sin embargo reconoce que no todos los artistas que a lo largo de la historia plástica y literaria han recreado la dama shakespeariana se han visto seducidos por la extraña fascinación de la melena. (Véase Erika BORNAY, *La cabellera femenina*, Madrid, Eds. Cátedra, 1994, p. 15).

¹⁴⁴ Véase Bertrand Russell, *Por qué no soy cristiano*, trad. Josefina Martínez Alinari, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, pp. 32-33.

devolvía a la música su rango¹⁴⁵.

Todas estas tentativas escriturarias de Miguel Otero Silva van destinadas a criticar la incultura y la falta de sensibilidad que definían a los sectores poderosos de la sociedad venezolana. Esa ausencia se completa, asimismo, con un modelo amoroso heredero de la cultura masiva y de lo cursi, pilares existenciales de un ser vacuo y oscilante.

4.2.d. Un relato del corazón

¿Quién que es, no es romántico?

RUBÉN DARÍO

La relación de Victorino Peralta con su novia Malvina tiene ingredientes del melodrama, la novela romántica y la novela rosa, que Miguel Otero Silva ha utilizado con la intención de ridiculizar al grupo de poder en el que se integran ambos amantes. Primeramente, y antes de iniciar nuestro análisis de estos elementos de la cultura del *kistch* que articulan los pasajes de *Cuando quiero llorar no lloro* relativos a Victorino Peralta, situaremos estas tres parientes discursivas en la historia literaria.

El movimiento romántico tendría que reconocer que su estética le debe mucho al melodrama. Este modelo había iniciado al público en su participación en los espectáculos callejeros:

a las grandes emociones, al llanto y a la carcajada, a lo espeluznante y lo risible entremezclados, a los saltos de lugar y de tiempo, a la admisión de la verosimilitud, al gusto por los más sorprendentes aprovechamientos de la maquinaria escénica, al galán, al malhechor, a la damisela, a los finales macabros

¹⁴⁵ Miguel OTERO SILVA, *Romeo y Julieta*, en *Un morrocoy en el infierno*, op. cit., p. 212. En palabras del propio novelista: «Si en algo son subdesarrollados los gobiernos venezolanos es en esto de considerar a la cultura y el arte como superfluos, y no comprender que la cultura es tan vital para el hombre como el pan, el techo y la salud». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista cit. realizada por *El Diablo Cojuelo*).

y a los desenlaces felices, a los bandoleros, a los niños perdidos, a las bajezas y cobardías de los poderosos, a las tragedias de familia, a la violencia física...¹⁴⁶.

Como puede apreciarse, los problemas planteados en estas representaciones melodramáticas rompían de una manera tal lo establecido, que no es insólito que un autor anónimo las calificara de «escuela de revoltosos»¹⁴⁷.

A su vez, las formas melodramáticas, que se expanden entre 1798 y 1800 y se desarrollan a principios de siglo, se alejan de lo grandilocuente, y fijan su atención en lo cotidiano para centrarse en temas triviales del ciudadano medio, con tendencia a un final feliz. Dirigido a un público masivo, el melodrama hereda el sentimentalismo de la novela lacrimosa inglesa del XVIII. La producción melodramática del romanticismo vendría a confirmar, en definitiva, el carácter híbrido y las variadas propuestas de este movimiento ideo-estético¹⁴⁸.

Bien podría pensarse que las características del melodrama —estereotipos caricaturescos, voluntad de la emoción frente a la razón, efectismo escenográfico—, conducidas por una ideología hegemónica que niega cualquier tipo de contradicción histórica, persigue «una catarsis “social” que evite cualquier contestación o reflexión»¹⁴⁹. Este perfil melodramático pasará a otras formas culturales, como el folletín¹⁵⁰, la novela rosa o las telenovelas.

En el propio texto de *Cuando quiero llorar no lloro* se apunta que el personaje femenino de Malvina practica «la lectura intoxicante de novelas rosas antes de dormirse, su madre no le permite leer novelas con espinas» (p. 115)¹⁵¹.

¹⁴⁶ Mirta AGUIRRE, *El romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 144.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴⁹ Angelo MARCHESE y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquín Forradellas, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, p. 255.

¹⁵⁰ Véase Silvia BAREI y Ana AMMANN, *Literatura e industria cultural. Del folletín al bestseller*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1988.

¹⁵¹ La historiografía cultural —integrada también por la llamada “subcultura”— ha demostrado la fértil relación entre el melodrama y el discurso femenino. Así, la heroína melodramática ha sido una de las formas con las que se ha presentado a la mujer en folletines, novelas románticas y en otros textos narrativos afines, como los de Manuel Puig. (Véase Márgara

José María Díez Borque anota que esta narrativa «tornasolada» y otros productos similares «son el resultado de una visión mitificadora de la realidad individual y las relaciones sociales» impuesta por el sector dominante¹⁵². Uno de los propósitos de Miguel Otero Silva en esta obra al narrar la vida sentimental de Victorino Peralta es romper esa «auténtica impostura social» manipulada que nos llega a través, sobre todo, del canal televisivo¹⁵³. Pues la utilización de recursos provenientes del melodrama y de la estética del *kitsch*, que el escritor latinoamericano maneja en las últimas décadas,

[n]o podría reducirse apenas a la práctica de un arte mimético, efectista y decadente, vinculado a la subcultura [...] en su tendencia a reproducir acríticamente las convenciones de la elite [...]. Aunque no deja de ser un poco de todo esto, es sobre todo la opción voluntaria de la literatura erudita que recurre a la diseminación intermitente de lo melodramático para desestabilizar la homogeneidad textual y parodiar comportamientos sociales codificados¹⁵⁴.

RUSSOTTO, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana/Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1990, pp. 93-94).

¹⁵² José María DÍEZ BORQUE, *Literatura y cultura de masas*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 183.

¹⁵³ A la vez, hemos de tener en cuenta que la variante actual del folletín decimonónico, la telenovela, ha alcanzado tal amplitud de público que en ocasiones se ha utilizado con fines didácticos destinados a la educación y formación ciudadana. Compárese esta idea del profesor Andrés Amorós, defendida en el curso *La novela rosa* dictado en El Escorial durante el verano de 1994, con las nuevas reflexiones y planteamientos sobre el género, expuestos por estudiosos como Sonia Chocrón, Antonio Pasquiali y Manuel Bermúdez en el «Suplemento Cultural» titulado «La telenovela como problema» de *Últimas Noticias*, Caracas, 22 de julio de 1990, pp. 30-44. Diversos escritores latinoamericanos, entre ellos Alejo Carpentier, García Márquez o el venezolano Salvador Garmendia, han utilizado otras vías diferentes al tradicional libro para comunicarse con el lector, y en este sentido han iniciado una nueva búsqueda a través de medios como la radio o la televisión. (Véase Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, «Hay que hacer culebrones, pero de buena calidad», entrevista realizada por Edith Guzmán, en *El Nacional*, Caracas, 15 de octubre de 1977). Puede consultarse también al respecto Reynaldo GONZÁLEZ, *Llorar es un placer*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 84-93).

¹⁵⁴ Mária RUSSOTTO, *op. cit.*, p. 105. Esta yuxtaposición discursiva de la cultura erudita y de la cultura de masas es un procedimiento de la literatura latinoamericana de las últimas décadas, que hemos de vincular directamente con la estética de la postmodernidad y su revisión del discurso del *boom* como intérprete de lo real. (Véase Lidia DOSANTOS, «La postmodernidad narrativa de América Latina», en *Anuario de Estudios Hispánicos*, 1 [1991], pp. 171-176).

La literatura de masas se construye según mecanismos iterativos que la definen como mensaje de alta redundancia¹⁵⁵, por lo que su recepción por parte del público es muy efectiva. Así, en la relación entre Victorino y Malvina se dan una serie de estereotipos¹⁵⁶. Amorós anota que esta tipología literaria perteneciente a lo que se ha llamado “subcultura” responde a una serie de rasgos de contenido —maniqueísmo entre los personajes, culto al honor y a las instituciones, religiosidad, idealización social, sentimentalismo— y formales —coexistencia de diferentes niveles lingüísticos, estructura tradicional del relato—, que se repiten en el tiempo porque, en último término, «nuestra sociedad, en muchos aspectos, permanece aferrada a modos de conducta y sistema de valores ya pretéritos»¹⁵⁷.

Por supuesto, el centro del imaginario sentimental lo ocupa el amor, que «se convierte en una suerte de panacea universal, en una fuerza “mágica” transfiguradora que allana todos los contratiempos interpuestos en el camino hacia la felicidad»¹⁵⁸. El desenlace de este amor es la institución llamada matrimonio¹⁵⁹.

Constituyen [el amor y el matrimonio] apenas una especie de barniz cuya función primordial es ocultar, y acaso anular, los tan diversos y complejos conflictos que padece la sociedad sometida a una estratificación clasista, drástica y poco fluida¹⁶⁰.

¹⁵⁵ Véase Umberto ECO, *op. cit.*, p. 284.

¹⁵⁶ Jorge B. Rivera defiende que los esquemas de contenido del folletín y la novela popular «no expresan la complejidad y multiplicidad de la vida», sino que afianzan el modelo social del mundo de los lectores. (Véase Jorge B. RIVERA, *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 60).

¹⁵⁷ Andrés AMORÓS, *Subliteraturas*, Barcelona, Editorial Ariel, 1974, pp. 16-17.

¹⁵⁸ Virginia ERHART, «Amor, ideología y enmascaramiento en Corín Tellado», en *Penetración cultural del imperialismo en América Latina. Comics y revistas femeninas*, de Virginia Erhart et al., Bogotá, Eds. Los Comuneros, s. a., p. 75.

¹⁵⁹ Ya en siglo XII el matrimonio se erigía para los señores feudales en un modo de enriquecimiento y anexión de tierras. Contra este modelo legal surge el amor cortés, que fundamentaba su existencia en el sentimiento amoroso entre el caballero y la dama. Incluso el mito de Tristán encarna esa incompatibilidad entre el amor y el matrimonio. (Véase Denis de ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 34).

¹⁶⁰ Virginia ERHART, *op. cit.*, p. 72.

Victorino renuncia al amor de Malvina al querer abandonar el país en una suerte de exilio autoimpuesto de héroe romántico. Al rechazar el matrimonio renuncia también a «una espléndida finca arrebujaada en este despilfarro de verdes», a «una linda cuenta en el National City Bank», a ser «criador de becerros holstein, y de pollitos leghorn» (p. 156) y, por supuesto, a una «bella esposa». Este fortalecimiento social supondría para el protagonista un «fastidio», por lo que Victorino «prefiere escaparse de este país, viajar con el recuerdo de usted bajo el brazo como un portafolios» (p. 156); y arriesgarse a que Malvina se case o «la casen con uno de esos cuarentones amigos de la familia, doctor en leyes, o ingeniero civil, o miembro de la Bolsa de Caracas» (p. 154).

El amor, atributo esencial de la producción rosa, se manifiesta a veces entre Victorino y Malvina a través del erotismo contenido¹⁶¹:

la cadencia los lleva por encrespados mares de agua miel, ella le clava las uñas dementes en la espalda, arrulla como paloma versos que no ha pensado, sacude sus pétalos mojados contra los huesos combatientes de Victorino, él se quema en, *dame tu boca amor que la he perdido, muere conmigo amor que ya estoy ciego* (p. 119). [La cursiva es del autor].

En otras ocasiones ese coqueteo estremecido roza lo sexual y pornográfico¹⁶²:

Ella siente reptar la lengua de él bajo la suya como una pequeña serpiente deliciosa y cálida, otea el deslizamiento de una mano corsaria en abordaje de sus senos, desgonza su primer no desmayado y condescendiente. La otra mano de Victorino le ha aprisionado dulcemente las nalgas, punto de apoyo para impulsar el vientre de ella hacia su raíz de hombre, Victorino interrumpe a

¹⁶¹ García Enterría apunta que según la italiana Maria Pia Pozzato el erotismo es la característica central del género rosa. (Véase María Cruz GARCÍA ENTERRÍA, *Literaturas marginadas*, Madrid, Editorial Playor, 1983, p. 95). Del mismo modo, Amorós concluye que ese color habría que interpretarlo con matizaciones, pues «la permanente idealización no excluye frecuentes alusiones eróticas e incluso la creación de un clima “turbador, incitante y sugestivo” [...] que debe ser uno de los motivos capitales de su éxito». (Véase Andrés AMORÓS, *op. cit.*, p. 150 y también pp. 160-161).

¹⁶² Se ha llegado a afirmar que en la literatura de masas el amor discurre en un zigzaguo continuo entre el erotismo y la sexualidad. (Véase José María DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, pp. 157-164).

medias el beso para humedecerle sobre los labios una procesión de posesivos contradictorios (p. 118)¹⁶³.

Pero en última instancia la relación entre Victorino y Malvina se va desarrollando a través de juegos amorosos más o menos explícitos, que a veces el propio escritor deja en el aire intencionadamente:

en otra época a usted le gustaba treparse a su motocicleta, se apretaba contra su suéter y él sentía en la espalda el calorito de sus senos, en otra época se bañaban juntos en la piscina, Victorino nadaba silenciosamente debajo del agua para brotar de pronto de sus, (pp. 154-155);

y también continuos requerimientos del objeto amado: «la llama nuevamente porque tiene hambre de su cuerpo» (p. 156); a lo que habría que sumar besos y otras manifestaciones de esa «poética corporal», «ceremonia» o «metáfora» como define Octavio Paz al erotismo en uno de sus últimos trabajos¹⁶⁴.

Otero Silva llega a narrar las piruetas sentimentales entre los dos amantes con un lenguaje deportivo que el novelista dominaba en extremo, produciéndose entonces una transcodificación, no exenta de la nota cursi y con claro sentido de burla:

¡Va a comenzar el juego, damas y caballeros! Malvina frontal y codiciosa se ha arrinconado voluntariamente, de espaldas a los anaqueles romanistas, sólo los heliotropos de su aliento la separan del equipo contendor, el balón está situado en el centro del campo, el árbitro escruta su cronómetro y pita, el centro delantero entra en acción (p. 117).

La orden «*dame tu boca amor que la he perdido, muere conmigo amor que ya estoy ciego*» (p. 119) —la cursiva es del autor—, los «besos culposos» y, en

¹⁶³ Aunque las fronteras entre lo erótico y lo sexual y pornográfico son con frecuencia difusas y sinuosas, diremos que el lenguaje del primero no revela todos los secretos de la realidad que lo convoca, con el fin de «suscitar en el lector la intensidad, la emoción y el arrebató sensual». En la pornografía, por el contrario, no hay transfiguración de la realidad, que se convierte en un objeto explícito y nombrado. (Véase Ana María Moix, «Erotismo y literatura», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX, op. cit.*, p. 205).

¹⁶⁴ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 10.

definitiva, ese «beso que las trompetas del apocalipsis no lograrán destrenzar» (p. 118) responden a toda una fenomenología del beso propia de la literatura rosa. Si bien Victorino y Malvina sobrepasan el límite del ósculo, éste se convierte en dicho tipo de literatura en el sustituto de la relación sexual¹⁶⁵. Sin embargo no hemos de olvidar que el beso es una parte —o fase— imprescindible de la relación erótica¹⁶⁶. Si Malvina atiende al «ruego-orden»¹⁶⁷ de «que me bese con los besos de su boca»¹⁶⁸, de igual modo otra heroína oteriana, Carmen Rosa, accedió al beso de Sebastián en *Casas muertas*, «un beso diferente a todos los anteriores, incalculadamente más largo, más intenso, más hondo» (p. 73), que —de acuerdo con la moral de la época— la hace caer en «pecado mortal»; y también sucumbió ante los besos de Matías Carvajal en *Oficina nº 1*.

Dentro del tema amoroso de los subcapítulos relativos a Peralta, destacamos asimismo el tratamiento que este Victorino da a su amada: «mi perrita linda» (pp. 155 y 159) y «mi reina, mi perrita, mi albaricoque, mi anafe caliente, mis pelitos queridos, mi diabla suelta, mi santa, mi amor» (p. 118). Surge entonces un nuevo código expresivo recreado por el amante:

¹⁶⁵ Véase José María DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁶ Para unos estudiosos el origen del acto de besar habría que buscarlo en las nuevas necesidades que experimenta el individuo en su fase oral. Otros, en cambio, hablan del origen mágico-simbólico del beso dada la creencia de que el humor bucal era portador «del espíritu y del poder del individuo». El transcurso de la historia fue modificando el sentido del *osculum*, que pasó de ser expresión de paz entre los cristianos primitivos, o manifestación prohibida para los templarios, a práctica extendida en la cultura occidental. (Véase Antonio TELLO, *Gran diccionario erótico*, Madrid, Eds. Temas de Hoy, 1992, pp. 83-84).

¹⁶⁷ En las manifestaciones culturales occidentales el beso ha estado presente en todas las artes: desde los «muchos miles» dados en los poemas de Catulo, al «bésame mucho» del discurso amoroso de los boleros, cuyo referente —según palabras de Iris Zavala— depende de la imaginación de los interlocutores (véase Iris ZAVALA, *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 62), pasando por «el beso en el espejo» de la pintura finisecular, que traducía un cambio en el código moral y en la concepción de la mujer. (Véase Bram DIJKSTRA, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trad. Vicente Campos González, Madrid, Editorial Debate, 1994, pp. 146-148 y 149-152).

¹⁶⁸ «Cantar de los Cantares», en *Biblia de Jerusalén*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 884. [Edición revisada y aumentada].

El lenguaje amoroso, el más límpido, el más rápido, es consciente de ese vaciado de las palabras y el uso de diminutivos y expresiones cariñosas siempre renovadas en la relación amorosa, es un índice de como en ese terreno el individuo se mantiene alerta ante el problema de la comunicación¹⁶⁹.

No observamos en la relación Victorino-Malvina uno de los ingredientes más firmes del género: las miradas¹⁷⁰. El lenguaje ritual de la vista remite a los signos del cuerpo de los amantes. De acuerdo con el decir de Iris Zavala, «la copulación de la mirada» constituye la metafísica del discurso amoroso del bolero: «La iconografía literaria del cuerpo de la mujer es una superficie creada y re-creada por la mirada masculina, un icono susceptible siempre de valoración y esferas de intimidad y sensibilidad»¹⁷¹. Esta ausencia de miradas o de revelaciones recíprocas entre los dos amantes pareciera sugerir que el sentimiento de ambos no es verdadero; al no darse entre ellos esa mágica igualdad invertida del mirar y ser mirado, no está presente en ese amor el reconocimiento y la comunicación consigo mismo y la otredad.

Un marco de reminiscencias aristocráticas sirve de *locus amoenus* al tú y al yo amorosos, donde campea el retrato del doctor *don Jacinto Peralta Heredia*¹⁷², cuya efigie, ciceroniana, académica y expresiva, declara que nunca aceptaría ser ministro del gobierno: «Tal sería el emblema que orillaría los flancos de mi escudo, si en nuestro país se acostumbraran esas güevonadas heráldicas» (p. 119).

Esta fascinación por los apellidos ilustres, por los signos seculares de la nobleza y de sangre azul está presente en un número muy crecido de novelas rosas, casi como *conditio sine qua non* para que exista una trama y unos personajes totalmente atractivos y acordes con el género¹⁷³.

¹⁶⁹ Lourdes ORTIZ y Pablo del RÍO, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁰ Véase María Cruz GARCÍA ENTERRÍA, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷¹ Iris ZAVALA, *El bolero. Historia de un amor*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷² Recordemos que la forma de tratamiento de «don» fue primeramente un privilegio exclusivo de los españoles, si bien a fines del período colonial se concedió a los criollos el derecho a su uso, pero tenían que comprarlo. (Véanse las referencias al respecto que apunta Federico BRITO FIGUEROA, *Historia económica y social de Venezuela*, *op. cit.*, tomo II, p. 634; y sobre todo Aquiles NAZOA, «Esclavos y otras cosas», en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. III, Prosa, tomo II, p. 67).

¹⁷³ María Cruz GARCÍA ENTERRÍA, *op. cit.*, p. 91.

Virginia Erhart anota que pese a la apariencia de «rancia aristocracia o de un barniz intelectual supuestamente amplio y emancipado», los personajes de las novelas rosas «sienten, viven, opinan y actúan según las pautas de una mentalidad pequeño-burguesa», en correspondencia con el mismo sistema ético de los receptores¹⁷⁴. Además, esta premisa de la poética sentimental se orienta, en última instancia, a «apuntalar una concepción económica específica, con el propósito de favorecer la supervivencia de la sociedad de consumo»¹⁷⁵. Por tanto han sido desechados «elementos de desestabilización» en la mente de los receptores y en el orden del mundo.

Cualquier novedad o provocación será transitoria, perecedera y castigada severamente en el argumento, pues lo que no puede ser susceptible de cambio es la estructura que cada día le devuelve [al receptor] confianza y estabilidad social¹⁷⁶.

Amorós defiende que el éxito de este tipo de literatura radica en reflejar «creencias colectivas a la vez que influye sobre ellas»¹⁷⁷. Como diría Umberto Eco, los textos de la cultura masiva responden a la retórica de la consolación. Un deseo inalcanzable llega al sujeto a través del producto artístico-literario, produciéndose entonces el «consuelo» y la catarsis vital. En tal sentido, este arte seduce al público, haciéndole creer una ilusión y, a su vez, creando un mundo artificial y aparente, producto del hechizo estético¹⁷⁸.

La relación Victorino-Malvina fluye llena de prejuicios: «sobre su conciencia pesan dos años de besos culposos y de caricias prohibidas» (p. 115); «se muere por abrirse como una almeja bajo las rodillas insistentes de Victorino» (p. 115); «lo único trascendental bajo las nubes es el forcejeo pecador entre los brazos de Victorino, los no y no trémulos que espesan el aliento y le siembran de violetas las orejas» (p. 116). Igual que en las novelas rosa, en el texto de Otero Silva se

¹⁷⁴ Virginia ERHART, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 72. Consúltese también María Cruz GARCÍA ENTERRÍA, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁶ Reynaldo GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁷ Andrés AMORÓS, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁸ Véase Sonia CHOCHRÓN, «Telenovela y seducción», en «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 22 de julio de 1990, p. 32.

alude a la virtud de la virginidad, en esta ocasión en forma de irónica letanía mariana: «virgo potens, virgo clemens, virgo prudentísima, hasta que se case» (p. 154).

La descripción de Malvina tampoco está exenta de la nota cursi: «es alta, casi tan alta como Victorino» y «cultiva violetas en las ojeras, de esas que no se estilan»; «lo ha esperado vestida de blanco desde el desayuno» (p. 115) —este color deja implícito también el carácter virginal de la amada—; y parece acercarnos al paradigma de las jóvenes suplicantes y angélicas de la literatura romántica: Malvina «se debate suspirando fiebre entre sus brazos» (p. 115). Su vida se reduce a su amor por Victorino:

El resto de la vida de Malvina no vale la pena, un bachillerato en colegio de monjas francesas [...], un piano amaricado por los vales románticos menores, dos amigos cuarentones de la familia que pretenden casarse con ella (p. 115).

Habría que señalar, por otra parte, la ausencia de adjetivos relativos a la heroína, como recurso extraño dentro de esta tipología literaria sentimental¹⁷⁹.

Con todo, Malvina responde al mito del eterno femenino que ya la novela europea de fines del XVIII puso en boga y que se afianza en el siglo siguiente¹⁸⁰. En definitiva, podemos pensar que este estereotipo de heroína rosa «tiene un carácter totalmente reaccionario y se opone a la realización social objetiva que la mujer ha conseguido»¹⁸¹, aunque hemos de admitir que no de manera generalizada. Por supuesto, este modo de representar en la ficción la realidad sentimental latinoamericana dista mucho de constituir «un ritual decorativo de significado fijo». Esta retórica melodramática del personaje femenino que

¹⁷⁹ Véase Andrés AMORÓS, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸⁰ Incluso las mujeres escritoras, cuyo número aumentaba considerablemente, suscriben la idea del amor como único destino posible de la mujer. Este modelo también se vio favorecido por el gusto de los lectores. Además, los llamados libros de conducta, de amplia recepción en ese entonces, jugaron un papel responsable en esa reducción de la vida femenina. (Pueden consultarse los siguientes textos: Susan KIRKPATRICK, *Las Románticas*, trad. Bárcena Amaia, Madrid, Eds. Cátedra, 1991 y Aránzazu USANDIZAGA, *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 40-41).

¹⁸¹ José María DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 171.

acompaña a Peralta está encaminada a destruir el papel de la mujer en el código difundido por los medios masivos de comunicación, a parodiar el comportamiento de la mujer de los grupos de poder y, si cabe, a propiciar un nuevo paradigma social en la realidad venezolana.

Hermann Broch anota que el romanticismo apeló constantemente al *kitsch* en una fuga constante hacia el pasado, en una búsqueda constante de la nostalgia¹⁸². En efecto, la relación entre Victorino y Malvina responde a códigos románticos, rebusca en el ayer. En este sentido toda la retórica de las flores que envuelve a Malvina nos remite a algunos pasajes de la novela *María* (1867), de Jorge Isaacs¹⁸³: ella lo aguarda «enmarcada por margaritas y helechos, nimbada por el perfume mundano de los malabares, competida por la aristocracia puntillosa de las orquídeas» (p. 116). Conducido por una percepción sinestésica floral a la que mira con cierta distancia, Otero Silva no cede ante una comparación de la mujer con el mundo natural¹⁸⁴: Malvina es «gladiolo de la misa de doce, *lirio de la cancha de tenis*, clavel de la barrera de sombra, *tulipán de la canasta*, *nomeolvides de las discotecas*» (p. 154) —la cursiva es nuestra—, imágenes donde se advierte una fusión entre el tópico tradicional y la modernidad. También el discurso amoroso nos remite a «los heliotropos de su aliento» (p. 117).

Pero además otros personajes de *Cuando quiero llorar no lloro* tampoco escapan a la metaforización vegetal: el padre de Victorino es un donjuan y «no hay mujer en florecencia, azucena soltera, magnolia casada, lila viuda» (p. 81) que no conquiste; una de las hermanitas Ramírez tiene las «manos tan sutilmente blancas como el aroma del jazminero» (p. 89).

¹⁸² Hermann BROCH, "Kitsch", *vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1970, pp. 10-11.

¹⁸³ Aparte de la omnipresencia de las flores en la novela del colombiano, debemos recordar especialmente la simbología de la azucena en el personaje de María, signo de «blancura y, en consecuencia, de pureza, inocencia y virginidad». (Véase Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Editorial Herder, 1988, p. 651; también puede consultarse Federico REVILLA, *op. cit.*, p. 52).

¹⁸⁴ En relación a la metáfora mujer-naturaleza Simone de Beauvoir ha expresado que «el hombre busca en la mujer el Otro como Naturaleza». (Véase Simone de BEAUVOIR, *El segundo sexo*, tomo I, trad. Pablo Palant, Buenos Aires, Eds. Siglo Veinte, 1970, p. 237).

Sin embargo, si en la obra de Jorge Isaacs al simbolismo convencional de las flores habría que interpretarlo con un fuerte sentido erótico¹⁸⁵, en la relación entre Victorino y Malvina las flores son vistas como correlato simbólico de la identidad femenina¹⁸⁶. Esta burla del código romántico que Otero Silva acomete en *Cuando quiero llorar no lloro* contrasta con la identificación flores, plantas, naturaleza-protagonista, personaje de *Casas muertas*. En esta novela hay una comunicación entre Carmen Rosa y «el cosmos vegetal del cual formaba parte» (pp. 11-14), paralelismo que se repite en la heroína homónima de la obra *Reinaldo Solar* (1920), de Rómulo Gallegos¹⁸⁷. Este romanticismo del paisaje se prolonga en la siguiente novela oteriana, *Oficina n° 1*, enriquecido a su vez por una incipiente metaforización erótica («una espalda de lirio moreno», p. 201; «muslos de jacinto», «sexo de amapola», p. 193). Victorino Peralta se encuentra con su amada en el jardín donde ella lo esperaba ansiosa. Este espacio mínimo —llámese convento, castillo, casa, coche—, siempre consustanciado con la literatura de tema amoroso, podría interpretarse como la reducción de la femineidad a un estado pasivo frente a la actividad y desenvolvimiento masculinos¹⁸⁸. En todo caso, el territorio que ocupa Malvina a lo largo de todo el texto es la propia imaginación de Victorino; por ello, este sujeto dominador tiene la potestad de hacerla presente a su antojo y convertirla en incondicional interlocutora (pp. 81-84 y 88, 91, 153, 154).

Para facilitarle al lector la anagnórisis o el reconocimiento del romanticismo, Otero Silva sitúa a los dos amantes en un marco netamente

¹⁸⁵ Véase Valeria MASSON DE GÓMEZ, «Las flores como símbolos eróticos en la obra de Jorge Isaacs», en *Thesaurus*, 20 (1973), pp. 117-127.

¹⁸⁶ Ya Novalis identificaba la flor con el amor y la armonía, la infancia y con todo estado edénico e inocente. (Consúltense las siguientes referencias: Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, en *Himnos a la noche/Enrique de Ofterdingen*, trad. y notas de Eustaquio Barjau, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984, especialmente primera parte, pp. 23-171).

¹⁸⁷ Otros escritores venezolanos han llevado al límite esta relación hombre-naturaleza, como el injustamente olvidado Óscar Guaramato. En sus magistrales relatos «Biografía de un escarabajo» (1949) y «La niña vegetal» (1956), Guaramato narra desde el punto de vista de formas animales y vegetales, respectivamente, creando una atmósfera mágica que algunos críticos no han dudado en asimilar al imaginario indígena. (Véase Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, op. cit., p. 133).

¹⁸⁸ Véase María Rosa RODRÍGUEZ MAGDA, op. cit., p. 152.

romántico: cortina de brocado, muebles de caoba, penumbra¹⁸⁹, «una ventana azulena», «doradas letras mortecinas de los libros» (p. 116) y, sobre todo, un libro de Víctor Hugo, que campea en la biblioteca del salón —espacio de dominio de Victorino—. Por supuesto, esta referencia al “lugar” literario no pretende transmitir al lector, que ha entendido el guiño, una emoción o experiencia inmediata como lo hizo en su momento el modelo inspirador, y frente al cual Otero Silva toma otra perspectiva, surgiendo así la muela, la parodia. Eco afirma lo siguiente: «el recurso al “lugar” es pleno y operante, sólo si se establece una identificación con aquella misma emoción o disposición conceptual que el artista había realmente intentado comunicar»¹⁹⁰. Por ello la presencia del libro de Víctor Hugo en *Cuando quiero llorar no lloro* no tiene el mismo significado que la novela de Chateaubriand en el texto de Isaacs¹⁹¹. En la obra del colombiano la emoción del metapersonaje Atala es compartida por el personaje de María y, a su vez, ése es el mensaje que el escritor colombiano pretendió transmitir al lector de su época.

Si esta parte de *Cuando quiero llorar no lloro* que estamos analizando —referida a las relaciones entre Victorino Peralta y Malvina— tiene en común con el melodrama el tema sentimental, comparte también con él su acepción primigenia de composición dramática con música. Ya vimos en el primer apartado de este capítulo que la estudiosa Luisa Elena Delgado señalaba que esta novela tenía una estructura sinfónica¹⁹². Muchos de los lectores que nos hemos aproximado a esta obra de Miguel Otero Silva nos hemos preguntado, al menos en un primer momento, la razón por la cual su autor hace coincidir los momentos finales de la vida de Victorino Peralta con la *Sinfonía fantástica* (1830), de Berlioz. El crítico

¹⁸⁹ Quizás Amorós no dudaría en calificar ese momento de oscuridad de *Cuando quiero llorar no lloro* de «claramente literario», utilizado por el autor para «elevator» el tono estético de la novela. (Véase Andrés AMORÓS, *op. cit.*, p. 131). Recordemos el significado que lo espectral, las sombras, el claroscuro y, en definitiva, la noche, encarnaba para los románticos. Estos modelos de creación estética y cronotópica se convierten en «los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible». (Véase Albert BEGUIN, *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, México, F.C.E., 1981, p. 485).

¹⁹⁰ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 214.

¹⁹¹ Jorge ISAACS, *María*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1983, p. 31.

¹⁹² Luisa Elena DELGADO, *loc. cit.*, p. 205.

Rhazés Hernández López argumenta que entre la composición romántica del músico francés y *Cuando quiero llorar no lloro* hay elementos comunes que no son precisamente el aspecto argumental —la *Sinfonía* se asienta en rasgos autobiográficos juveniles del compositor—, sino las tensiones psico-dramáticas expresadas con «la compulsión romántica, viva ayer y hoy»¹⁹³. Hay una correspondencia pues entre los momentos finales de Peralta —atormentados hasta el paroxismo, que van *in crescendo* a partir de que el protagonista, atraído por la muerte, «inicia el descenso» (p. 153) en su Maserati— y una música en claro ascenso politonal al unísono con la tensión del momento: «el desfogue romántico de los violines», «arrebatada tolvana del vals» (p. 154), «el oboe y el corno inglés desgarran sus cuitas pastoriles» (p. 155). Victorino aceleró la velocidad de su coche «apremiado por el baquetazo de los timbales, por el contraluz guerrero de las trompetas, por el rezongo enconado de las trompetas» (p. 156). Las ruedas del Maserati de Victorino derrapan en una curva, «azuzadas por la zalamería del fagot, espoleados por el pizzicato neurálgico de los violines» (p. 157); los platillos sonaron como un aviso al accidente. A la caída de Victorino por el precipicio se escucha «un estruendo de yunques y tambores que daba tumbos entre los peñascos hasta detenerse en un clamoroso rígido acorde final» (p. 150) que se confunde con «el estrépito del aguacero» y con una «algazara de brujas». Asimismo, estas formas maléficas de la iconografía femenina, «empecinadas en celebrar un inadmisibles aquelarre matutino en torno al cadáver de aquel adolescente» (p. 158), constituyen otro elemento romántico en esta obra de Otero Silva¹⁹⁴. Estos engendros de la imaginación europea, que cabriolean en la literatura desde Cervantes hasta Goethe, son tratados por el autor con fina ironía:

¹⁹³ Rhazés HERNÁNDEZ LÓPEZ, «Sinfonía fantástica», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 12 de julio de 1970.

¹⁹⁴ En el siglo XIX comienza a gestarse en la periferia cultural de algunos países de Europa un creciente interés por las tradiciones populares como reacción al clasicismo y como respuesta al racionalismo ilustrado. Los artistas e intelectuales —entre ellos Rousseau— se sienten atraídos por lo salvaje, lo primitivo, los cuentos, las canciones, las baladas, las fiestas. Además, este fervor por lo popular hay que vincularlo íntimamente al surgimiento de los nacionalismos y a la consiguiente búsqueda de identidad. (Véase Peter BURKER, *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. Antonio Feros, Madrid, Alianza Universidad, 1991). Dentro de esta recuperación de la cultura, sobresale el tema de las brujas, que si bien ya había aparecido en los textos bíblicos (véase, por

Las abominables hechiceras se hallaban en manifiesta desventaja a esa hora temprana, sin murciélagos ni tinieblas, bajo esa luz del día refractaria al vuelo de las escobas y a las misas negras y a las tarantelas sicalípticas (p. 159).

Asimismo, el novelista logra una auténtica parodia del *Dies Irae* del oficio de difuntos, al hacer entonar a un grupo de «frailes encapuchados» «la más nefaria versión del *Dies Irae* que imaginarse pueda»:

Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla,
Lucifer con su morcilla
se frota la rabadilla.

[...]

Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla,
Lucifer con su morcilla
se rasca la rabadilla.

Judex ergo cum censebit
quidquid latet apparebit
debéis alzarle el rabebit
para besarle el culebit (p. 159)¹⁹⁵.

Estos versos de *Cuando quiero llorar no lloro* inspirados en el *Dies Irae* medieval¹⁹⁶ nos remiten a las desacralizaciones de *Las Celestiales*, que el novelista había publicado en 1965¹⁹⁷.

ejemplo, Ezequiel, 13, 17-21, en *Biblia de Jerusalén*, op. cit., p. 1175), van a ser los románticos quienes se encargarán de su rescate. Así las brujas, junto con lobos, hechiceros y otras representaciones sobrenaturales y criaturas magicorreligiosas, se convierten en héroes literarios con el romanticismo. Y para los románticos, en definitiva, estas féminas malvadas representan los *signa diaboli* a los que tanto recurrieron en su literatura fantástica. (Véase Tobin SIEBERSI, *Lo fantástico romántico*, trad. Juan José Utrilla, México, F.C.E., 1989, pp. 166-228).

¹⁹⁵ Compárese esta versión libérrima del *Dies Irae* con la del himno litúrgico latino de fines del XII atribuido al fraile Tomás de Celano. (Véase el texto en el libro de Antonio FONTÁN y Ana MOURE CASAS, *Antología del latín medieval*, Madrid, Editorial Gredos, 1987, pp. 392-394). Antes de la aparición del *Dies Irae* en la literatura latina cristiana, el tema del Juicio Final tenía ya una larga tradición en las letras y en la iconografía (retablo y pintura románica, bajorrelieves y vidrieras góticas, etc.).

Otro elemento romántico explícito en los apartados referidos a Peralta sería el motivo del ave agorera que se posa en la frente de este Victorino. El «pajarraco negro» de vuelo «rastrero y grotesco» (p. 159), reminiscencia de las profecías de Blake, del poema *El cuervo* (1944), de Poe y, por supuesto, de la novela *María*, de Jorge Isaacs, puede interpretarse como una mueca más a la estética romántico-sentimental¹⁹⁸ y, en última instancia, una burla de la clase poderosa, sin identidad, paradigma al que pertenece Victorino Peralta.

4. 3. VICTORINO PERDOMO O LA CONSAGRACIÓN DE LA UTOPIÍA

Los personajes románticos, no en su acepción sentimental, como acabamos de ver, sino en el carácter de exaltación libertaria, como Vidal Rojas o Sebastián Acosta, son una constante en toda la pléyade oteriana, por lo que Victorino Perdomo no sería un caso aparte. En *Cuando quiero llorar no lloro* se lo define como un «turbulento soñador activista» (p. 172), aunque Lovera De-Sola prefiere catalogarlo de «un revolucionario enamorado, lleno de amor por su país»¹⁹⁹. En cambio, el cineasta mexicano Mauricio Walerstein afirma, en relación a la versión para la pantalla grande, que Victorino Perdomo «es, quizás, el

¹⁹⁶ Recuérdese que este tipo de parodias se encuentran en la cultura popular desde el Medievo, buena prueba de ello son los reveladores estudios de Bajtín al respecto.

¹⁹⁷ La primera edición de esta obra humorística de Otero Silva causó un gran escándalo en la sociedad venezolana, hasta el punto de ser prohibida su venta. Apareció firmada por un supuesto sacerdote jesuita llamado Iñaki de Errandonea, de cuya existencia se tenían serias dudas. En las dos ediciones siguientes Miguel Otero Silva reveló la verdadera autoría del texto y los nombres del pintor Mateo Manaure, el dibujante Pedro León Zapata y el folklorista Francisco Vega Izquierdo, quienes lo habían secundado en aquella atrevida y profana tarea. (Véase Miguel OTERO SILVA, «Prefacio» a *Las Celestiales*, en *Un morrocoy en el infierno*, op. cit., p. 283).

¹⁹⁸ El lenguaje de los pájaros —augurios y auspicios— llegó a ser una práctica constante entre los griegos y romanos, cuya interpretación ha quedado manifiesta en la literatura greco-latina. Si bien para la cultura helénica el cuervo era una ave profética consagrada al dios Apolo, la filosofía cristiana, por su color negro y por su comportamiento necrófago, lo asume como símbolo de los infiernos, del mal. Este carácter siniestro del ave negra, que sedujo también a la truculenta novela gótica, será el que hereden los escritores románticos.

¹⁹⁹ Roberto José LOVERA DE-SOLA, *loc. cit.*, p. 33.

personaje más difícil de mi película, el cual requirió más estudio, más información»²⁰⁰. No debemos tampoco olvidar que en 1966 Miguel Otero Silva se matricula en la Escuela de Letras de la Universidad Central, y ese ambiente estudiantil pudo facilitarle interesantes materiales para esta novela²⁰¹. Tomado por su autor de dos integrantes reales de las FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional)²⁰², Araujo no duda en afirmar que este Victorino es el personaje «más difícil, el menos vitalmente definido, el que más se nos escapa»²⁰³.

Y también se ha llegado a decir del Victorino revolucionario que «ni siquiera literariamente tiene valor porque es un personaje de papel»²⁰⁴. De otro lado advertimos, sin embargo, un gran apasionamiento y simpatía por parte del autor hacia este personaje. El relato de Victorino Perdomo está narrado por voces alternas donde campea la primera persona, que señala el trance por el que pasa este protagonista. E incluso podría interpretarse como marca *externa* de cierta afinidad de ideas entre este Victorino y el autor.

Los subcapítulos relativos a Victorino Perdomo —sólo comparables a la trepidante angustia de Andrés Barazarte en *País portátil*— constituyen una suerte de largo monólogo en el cual Victorino vierte sus preocupaciones, inquietudes, sentimientos, ideas, entretajidos todos con el relato de su actividad armada y la obsesión por el momento trascendente que va a vivir de inmediato: el asalto a una sucursal del banco Holandés, preparado para dentro de diez horas: «la acción ha sido fijada para las 4 y 27 de la tarde» (p. 66).

Victorino preferiría que no fuera un banco. No es que le importe un pito atentar contra esa mierda que llaman propiedad privada, pero preferiría que no fuera un banco, que no tuviera el caso tanta similitud exterior con los atracos del hampa, tal vez prejuicios pequeño burgueses (p. 66).

²⁰⁰ Mauricio WALTERSTEIN, entrevista *cit.*

²⁰¹ Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Efraín Subero.

²⁰² Este dato puede verificarse en Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, «Voces secretas en la narrativa de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p. 152.

²⁰³ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea, op. cit.*, p. 152.

²⁰⁴ Roberto José LOVERA DE-SOLA, *loc. cit.*, p. 33.

De estos segmentos monologantes fluye a veces un narrador omnisciente que, en auténticos saltos temporales, como en los casos de los otros dos protagonistas, nos permite conocer la infancia y adolescencia de Perdomo. Toda esta epifanía estructural se afirma plagada de premoniciones fatales («los tiros es una acción descubierta de antemano, malograda por una delación», p. 97) y dudas acerca de ese «futuro nublado» del asalto al banco: «o tal vez», «tal vez», «es posible», «si sucede tal cosa, si falla tal otra» (p. 162) y el recurrente «¿y si hay tiros?».

Victorino Perdomo cree en la lucha armada como salida a la caótica situación que vive el país. Este Victorino soñador, estudiante de sociología, abandera una posición muy común en la década que retrata la novela. Él mismo preconiza: «mi furor juvenil que reclama escombros y cenizas para edificar la justicia» (p. 126). Libre ya de «las ataduras familiares, libre de la dialéctica de su padre» (p. 171), toma un nombre falso, Manuel Padilla, y se incorpora a una Unidad Táctica de Combate de las FALN. Ha tenido que abandonar su casa familiar vigilada por los cuerpos policiales a causa de su actividad y la de su padre: «me he refugiado en esta pensión de mala muerte y peor [...] vida para independizarme del yugo familiar, de la protección paternal, del amor maternal, de las conversaciones hogareñas» (p. 64).

Perdomo tuvo una infancia con un padre ausente, pero no por irresponsabilidad como en los casos de Pérez y Peralta, sino por sus ideas políticas. Fue un niño enfermizo, aquejado siempre de catarros. La etapa infantil de Perdomo transcurre además alimentada por los medios de comunicación de masas. Este Victorino se cree «Porthos mosquetero y gigante, espadachín sin miedo a las tinieblas ni a los fantasmas» (p. 69), y el Corsario Negro que va a batirse con los piratas enemigos Loba Parida y Pinga Amarilla:

La mano derecha de Victorino di Roccanera, el Corsario Negro, es una garra de leopardo sobre el puño del espadón [...] La galera de Pierre Giliac, el más inhumano de los filibusteros de la Martinica, arremete contra ellos a remo y vela (pp. 70-71).

Pero, además, el sueño del Corsario Negro —*alter ego* de Perdomo— es rescatar a su padre que está preso en la cárcel de Ciudad Bolívar.

La adolescencia de Victorino Perdomo se reduce a un liceo religioso, quizás de reminiscencias autobiográficas²⁰⁵, donde se «reparten panecillos remuneratorios a los alumnos que comulgaron» (p. 101). Orlando Araujo puntualiza que para la conformación de este personaje Otero Silva «acude a vivencias de sus años escolares estirando en imposible y divertido anacronismo la época feroz del Colegio San José de Los Teques (el mismo de Los Dos Caminos)»²⁰⁶. Como Mamá no disponía de medios para costear los gastos de los dos, se va a vivir a casa de una tía e interna a Victorino en esta institución de «órdenes prusianas», donde «se ensalza el espionaje como la más sublime de las virtudes, se sanciona la rebeldía como el más oprobioso de los vicios» (p. 99). Pero, a su vez, este centro podemos entenderlo como una alegoría de la situación que se desarrollaba en Venezuela durante la dictadura de Pérez Jiménez, y que coincide con la infancia y casi adolescencia de los Victorinos. El Director del internado —«tirano» se le llama en el texto—, haciendo uso de «sus esbirros de mierda», pone en práctica un «sistema troglodita de enseñanza» (p. 101). En las «barracas cuartelarias» del liceo se habla «con pérfido cinismo» de «las prerrogativas constitucionales de los ciudadanos bajo los regímenes democráticos» (p. 101). Mas Victorino debe conformarse con las alucinaciones de una chuleta de cerdo preparada en casa y resignarse a «la comida que en este chiquero sirven, bajo la imposición disciplinaria de comérsela» (p. 103). De todas maneras, había fisuras en este sistema totalitario educativo —como en la realidad nacional—: la idea de hacerse el muerto bajo la campana del patio, el proyecto de volar el centro y el juicio de desacuerdo del fusilamiento de Piar que circulaba por los pasillos²⁰⁷.

²⁰⁵ Al referirse al internado de Los Teques donde cursó estudios, Miguel Otero Silva recuerda que era «muy duro, muy atrasado, muy férreo, muy gomecista». (Véase Miguel OTERO SILVA, entrevista grabada realizada por Cecilia Martínez, cedida por el Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional).

²⁰⁶ Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea, op. cit.*, pp. 152-153.

²⁰⁷ El patriota Manuel Carlos Piar (1782-1817) —un mulato originario de Curaçao— emprende la conquista de Guayana. Conjuntamente con Mariño, Brion, Zea y Arismendi convocan un congreso en Angostura y ponen al frente un triunvirato del que forma parte Simón Bolívar, entre otros. Éste disuelve ambas entidades y crea un Consejo Supremo de la Nación del que se pone al frente. Sin embargo, Bolívar abriga cierta desconfianza hacia Piar —ya existían precedentes— y

Consideramos interesante destacar la presencia de la mujer en los subcapítulos de Victorino Perdomo, tanto en las acciones armadas como en la relación amorosa del protagonista con su novia Amparo, en el sentido de que se corresponde con el espíritu reivindicativo y feminista de la década. Miguel Otero Silva señala la posición del comandante Belarmino, que «no es partidario de utilizar mujeres en los asaltos» (p. 68):

Son magníficas para las investigaciones y chequeos en vísperas de una acción, son habilísimas para sacarle datos indiscretos a un soldado, o a un policía, son insustituibles para tocar una puerta y lograr que los de adentro les abran, pero piensa tú en el apuro inesperado de usar una fuerza física que ellas no tienen [...] Además, su presencia llama la atención más de la cuenta (p. 68).

Este prejuicio de «discriminación, o de sentimentalismo, o de desviaciones pequeño burguesas» (p. 68) acerca de las mujeres es, en apariencia, superado por los dirigentes de la organización guerrillera en la que se integra Perdomo haciéndolas participar en las acciones armadas, como a la hermosa Carmiña. El propio Victorino Perdomo se pregunta irónicamente si «¿[n]o es excesivo armamento para ella tan mortífera ametralladora?» (p. 162). Las militantes del partido —refiere Belarmino— son «capaces de sacarte los ojos si pretendes atravesarte en sus sueños heroicos» (p. 68). A su vez, el autor de *Cuando quiero llorar no lloro* critica la falsa y divulgada idea de los «psicólogos tendenciosos» de que «solamente por feas se meten las mujeres a revolucionarias» (p. 170)²⁰⁸. Por

gesta un plan para eliminarlo. Falsas imputaciones de aprobar la “guerra de colores” —conspiración contra los blancos—, apetencias de poder y atentados contra la vida de Bolívar, son suficientes para someter a Piar a un consejo de guerra presidido por el almirante Brion que lo condena a muerte. Su fusilamiento tiene lugar en Angostura el 16 de octubre de 1817. (Véase Carlos MARX, «Bolívar y Ponte», en *Materiales para la historia de América Latina*, de Carlos Marx y Federico Engels, Buenos Aires, Eds. Pasado y Presente, 1974, pp. 84-85). Compárense estos datos con las ideas manifiestas por Simón BOLÍVAR en su «Proclama a los pueblos de Venezuela» —Cuartel General de Guayana, 5 agosto de 1817—, en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, pp. 643-648.

²⁰⁸ La postura que adopta Miguel Otero Silva en *Cuando quiero llorar no lloro* frente al tema femenino no deja de llamarnos la atención, sobre todo si tenemos en cuenta el dominio masculino de los de entonces escritores del *boom*. (Véase Rosario FERRÉ, «El coloquio de las perras. El machismo en la literatura del *boom*», en *Quimera*, 130, [1994], pp. 26-39). A finales de los setenta se reúne en Washington una veintena de expertos para discutir acerca de la narrativa

otra parte, conviene anotar que, a pesar de que pueden mencionarse algunos títulos escritos por féminas sobre el tema de la insurgencia guerrillera, como *El desolvido* (1971), de Victoria Duno, *Aquí no ha pasado nada* (1972) y *Existe la vida* (1989), de Ángela Zago, *¿Qué carajo hago yo aquí?* (1974), de Irma Acosta, *Los farsantes* (1977), de Clara Posani, y *No es tiempo para rosas rojas* (1975), de Antonieta Madrid, aún no se ha escrito el relato de la mujer en la lucha armada venezolana.

La relación de Perdomo con Amparo se diferencia de las que mantienen los otros Victorinos con sus respectivas novias. Si Blanquita es la mujer ocasional de Pérez; Malvina y Peralta cultivan un sentimiento falso y simulado; Amparo, como Delia de *País portátil*, es la compañera capaz de superar prejuicios y materializar una relación que el mismo Victorino narra poéticamente:

Ahora no existe comisura de tu cuerpo que yo no haya conocido y saboreado, no existe arista de mi cuerpo que no hayan transitado tus manos y tus labios, has inventado palabras con tu cabeza presa entre mis rodillas, he bebido tu savia y tu sudor a la sombra de tus sollozos, hemos calcado las actitudes de los animales y de los dioses, hemos quemado nuestras jaleas blancas en una misma llama, hemos gemido bajo un mismo relámpago de leche y delirio [...], mis sentidos me llevan a tu querida mariposa negra, a tus muslos serenos que la custodian, a las puntitas de tus senos endurecidos por mi presencia, a tu boca entreabierto y tus ojos cerrados, a ti, Amparo, la rosa entera (pp. 126-127).

Estos encuentros amorosos entre el guerrillero y la joven universitaria, cuyos «únicos frutos de la revolución que maduran en tu patio [le dice el protagonista] son los versos de Maiakovsky²⁰⁹ y la sinfonía Leningrado de Chostakovitch» (p.

latinoamericana posterior a los cincuenta. En esa conferencia internacional se criticó el carácter «exclusivo y aristocrático» de los narradores del *boom*, a la vez que su discurso fue tildado de discriminatorio y sexista. (Véase Elizabeth GARRELS, «Resumen de la discusión», en *Más allá del boom. Literatura y mercado*, op. cit., p. 322).

²⁰⁹ Con el triunfo de la Revolución rusa Vladimir MAIAKOVSKY se convierte en uno de los intelectuales más firmes e influyentes de la URSS. A partir de entonces inicia una ininterrumpida cruzada por todo el país, en la que a través de conferencias se propuso dinamitar un *statu quo* anacrónico, defendiendo proteicamente las excelencias de la naciente empresa revolucionaria así como un nuevo orden ético y estético. Menos conocidos que su poesía son una serie de artículos y otros textos programáticos del escritor soviético, que pueden consultarse en la antología *Poesía y revolución*, trad. Jaime Fuster y María Antonia Oliver, Barcelona, Eds. Península, 1974.

98), están signados por una canción de Joan Báez, que llega a tomar «profundidades de salmo, congoja de elegía» (p. 127): «I can't say nothing to you but repeat that Love is just a four letter word» (p. 127)²¹⁰. Moreno-Durán llega a describir a Amparo de la siguiente manera:

la joven universitaria que quiere comprender a fondo a Victorino y que, en la escena más hermosa de la novela, acepta y perdona el acto de impotencia que le regala Victorino frente a su cuerpo desnudo, momentos antes de participar en el asalto al banco²¹¹.

Ya aludimos en otra ocasión a la desconfianza que el tema del «amor entre revolucionarios» despierta en Julio Miranda, quien lo define como «una de las piedras fatales donde han tropezado muchas obras de la narrativa de la violencia: desde la pareja de *Fiebre* y Carmen Rosa y Sebastián en *Casas muertas*, hasta los miristas²¹² de *Las grietas del tiempo* (1969), de Domingo Alberto Rangel»²¹³. Añade además el crítico cubano que tal vez sea Adriano González León con el personaje de Delia y Andrés de su *País portátil* quien haya aportado soluciones más satisfactorias al problema²¹⁴.

A lo largo de la novela Victorino Perdomo mantiene una controvertida dialéctica con su padre. Jesús Sanoja Hernández sitúa esta diatriba, que el propio Victorino califica de «forcejeos políticos delirantes» (p. 96), dentro de esa

²¹⁰ La elección de esta cantante norteamericana no ha sido casual. Pues Joan Báez representa — junto con figuras como Jacques Brel, Boris Vian y Léo Ferré— el espíritu de protesta y contestatario que guiaba a los jóvenes de la época. «Love is just a four letter word» ('Amor no es más que una palabrota') corresponde al título de una de las canciones que Bob Dylan compuso para Báez. (Véase Álvaro FEITO, *Joan Báez*, Barcelona, Eds. Júcar, 1982, pp. 142-145). Consúltense al respecto las referencias que apunta Gloria MARTÍN en su trabajo «Las canciones del mayo francés», publicado en el «Suplemento Cultural» de *Últimas Noticias*, Caracas, 8 de mayo de 1988, pp. 12-13.

²¹¹ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, «Sobre dos obras de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p. 2.

²¹² Se entiende por *miristas* los militantes del MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionaria, partido al que ya hemos hecho alusión en nuestro trabajo, y que surge en 1960 de una escisión de Acción Democrática.

²¹³ Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, *op. cit.*, pp. 236-237.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 236.

constante ideológica que signa las novelas de Otero Silva. En el caso de *Cuando quiero llorar no lloro* se trata del «enfrentamiento entre Victorino Perdomo, activista y bakuninista, inclinado hacia la acción directa, y su padre, un comunista de vieja estirpe»²¹⁵. Sin embargo, Juan Ramiro Perdomo y Victorino Perdomo comparten la misma ideología revolucionaria: el primero milita en el Partido Comunista y el segundo en las FALN, si bien, como veremos más adelante, difieren en los métodos de lucha. Por sus ideas, Juan Ramiro —«comunista irreductible»— estuvo preso en Ciudad Bolívar durante la dictadura de Pérez Jiménez, y vuelve de nuevo a ser encarcelado durante la democracia. Un crítico lo define como «uno de los que regresa glorioso el 23 de enero»²¹⁶: «ha regresado de su cárcel lejana, aureolado por un prestigio público que jamás ha solicitado» (p. 129). El coraje y la entereza le valen la admiración de su hijo, quien repite: «Yo digo en todas partes, sin que me lo pregunten, Juan Ramiro es mi padre» (p. 130).

Ya hemos apuntado en la introducción de este trabajo que del estudio de las cinco primeras novelas de Otero Silva se infiere una visión crítica de la historia. Desde una concepción marxista del devenir nacional, el autor articula ficcionalmente las distintas fuerzas sociales que han desencadenado los cambios históricos²¹⁷, oponiéndose así, tanto en *Cuando quiero llorar no lloro* como en *Fiebre* —donde el autor trata también el tema de la juventud—, al concepto de generación como motor de los cambios históricos²¹⁸. Por ello fracasaron los dos proyectos: el de los jóvenes de la “generación del 28” y el del revolucionario Victorino Perdomo. En este sentido, Otero Silva mantiene en *Cuando quiero llorar no lloro* una postura contraria a la idea de la juventud estudiantil como fuerza revolucionaria capaz de transformar la sociedad. Un año después de la publicación de esta novela, Otero Silva manifiesta lo siguiente:

²¹⁵ Jesús SANOJA HERNÁNDEZ, pról. a *La muerte de Honorio*, op. cit., p. 13.

²¹⁶ Roberto José LOVERA DE-SOLA, loc. cit., p. 33.

²¹⁷ Véase Nelson OSORIO, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», loc. cit., pp. 34-41.

²¹⁸ Yanira LABARCA, en su trabajo «Miguel Otero Silva, trayectoria de un novelista a través de sus generaciones», define a la generación de los Victorinos como «generación frustrada» porque no vio cumplidos sus ideales. Este texto inédito nos fue gentilmente cedido por el Profesor Cósimo Mandrillo C., Director del Centro de Estudios Literarios de la Universidad del Zulia (Venezuela).

A la tesis antimarxista de Ortega [...] corresponde como nieta legítima, y por ella amamantada, la antimarxista que actualmente anda en boga entre los *hippies* de la palabra: la vanguardia de la revolución no es la clase obrera sino la juventud, el estudiantado. La soberbia marcusiana es, ni que decir tiene, un tema apasionante pero reprimo la tentación de abordarlo ahora. Lo dejaré para cuando escriba el prólogo de *Cuando quiero llorar no lloro*, dentro de unos cuarenta años²¹⁹.

Como vemos, esta postura del escritor sobre la transformación de la sociedad comulga con la afirmación de Carlos Marx de que «sólo el proletariado es una clase verdaderamente revolucionaria»²²⁰; y, por otro lado, se enfrenta a la idea tomada del pensamiento marcusiano —muy difundida en aquellos años— que concebía a la juventud como fuerza revolucionaria.

A principios del sesenta Herbert Marcuse había sido leído y estudiado sólo por ciertos sectores radicales del movimiento estudiantil norteamericano, por lo que su recepción fue tardía y su obra comienza a tener amplia resonancia únicamente a partir de los sucesos de mayo del 68. Según el pensador judío alemán, el autoritarismo se oculta tras la opulencia, democracia y libertad, en la sociedad capitalista avanzada, reduciendo así todo tipo de oposición. Por otro lado, la clase obrera ha alcanzado tal nivel de transformación, como consecuencia de la mecanización del trabajo y la estratificación ocupacional, que, a su vez, ha generado un cambio en su actitud y conciencia, integrándose cultural y socialmente a la sociedad capitalista²²¹. En opinión de Marcuse, en una sociedad con estas características es impensable la vanguardia del proletariado y le corresponde entonces a los estudiantes rebelarse contra el sistema. Confeso de su identificación con «las motivaciones profundas de una lucha estudiantil»²²², el estudioso anota lo siguiente:

²¹⁹ Miguel OTERO SILVA, pról. a *Fiebre* (1971), p. 93.

²²⁰ Carlos Marx, *Manifiesto del Partido Comunista*, op. cit., p. 47.

²²¹ Véase Herbert MARCUSE, *El hombre unidimensional*, trad. Antonio Elorza, Barcelona, Editorial Ariel, 1990, p. 54 y sigs.

²²² Herbert MARCUSE, «Declaraciones» (entrevista), en *La imaginación al poder*, compilación, prólogo y notas de Mario Pellegrini, Barcelona, Editorial Argonauta, 1982, p. 57.

Este tipo de rebelión no conduce, ciertamente, a la creación de una fuerza revolucionaria. Pero es convergente con los movimientos del «tercer mundo», con la actividad de los *ghettos*. Es una poderosa fuerza de desintegración²²³.

El pensamiento de Herbert Marcuse —revisionista de Marx pero marxista al fin— reconoce, por su parte, que en esta sociedad «unidimensional» no son válidos los tradicionales métodos de lucha, y lo único que puede salvar la utopía es la solidaridad internacional organizada. Pues, aunque se ha exagerado hasta el límite la idea marcusiana de la juventud como vanguardia de la historia, el mismo filósofo reconocía que la oposición estudiantil «hoy por sí misma» no puede acometer la transformación revolucionaria de la sociedad²²⁴.

En este sentido, *Cuando quiero llorar no lloro* hereda de la teoría marcusiana la idea de la vanguardia de la juventud, que tanto arraigo tuvo en ese período. En esta novela Victorino Perdomo y su padre mantienen una lucha generacional desde el punto de vista ideológico. Así, Juan Ramiro Perdomo es un comunista ortodoxo: «un comunista chapado a la antigua, un comunista prehistórico, comunistosaurio incapaz de entender el lenguaje nuevo de una revolución» (p. 168), dice su hijo. El progenitor de este Victorino mantiene la idea marxista de que «*La clase obrera es la vanguardia indiscutible, el eje hegemónico de la revolución*» (p. 168) —la cursiva es del autor—; y puntualiza, además:

La juventud a secas no es una fuerza revolucionaria sino una etapa por la cual pasan todas las vidas humanas [...] La única diferencia entre un revolucionario viejo y un revolucionario joven, Victorino, es que el revolucionario viejo ha tenido que soportar en este país infinidad de persecuciones, infinidad de tentaciones, y sin embargo sigue siendo revolucionario (p. 169). [La cursiva es del autor].

El padre de Victorino piensa que la sociedad hay que dividirla en clases y en ideologías, y no en edades biológicas y generaciones como defendía el marcusianismo de la década. Victorino Perdomo alega que «una juventud que mi

²²³ *Ibid*, p. 62.

²²⁴ Véase Herbert MARCUSE, *El final de la utopía*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Eds. Ariel, 1968, p. 21.

padre no quiere comprender» no va a permitir que dirigentes de ese tipo «conviertan el marxismo en una momia egipcia» (p. 169).

En un balance sobre la llamada “década violenta”, Jorge Dáger no duda en afirmar:

lo único que se puede juzgar como positivo es la demostración de valentía, de grandeza moral, la actitud para el combate que tiene la juventud venezolana [...] no fueron los partidos de izquierda, fue la juventud venezolana, la juventud revolucionaria venezolana la que actuó [...] Fueron los muchachos universitarios, los muchachos obreros, los muchachos campesinos los que agarraron las armas. Y creo que esa fue una de las causas también por las cuales fracasaron las guerrillas²²⁵.

Pérez Marcano, en cambio, refiere que a lo largo de la lucha armada son desmantelados en Venezuela cuadros de jóvenes universitarios con la finalidad de encomendarles «una serie de actividades que no podían ser de su estricta y absoluta competencia». Y en este sentido, el movimiento estudiantil «jugaba [precisa el analista] el papel que, a mí juicio, le correspondía a la clase obrera»²²⁶.

Durante finales del sesenta y la década siguiente se desarrolla en Venezuela toda una literatura de la violencia²²⁷, que venía a recrear la situación de agitación en que vivía el país. Es cierto que en *Cuando quiero llorar no lloro* está presente la violencia, pero no ya sólo la violencia armada que capitaneó la izquierda, representada por Victorino Perdomo, sino la violencia social a la que tiene que enfrentarse Pérez y también la violencia lúdica de los patoteros como Peralta. Además, podemos hablar de la violencia estructural y lingüística que articula todo el texto. Según el estudio que realizamos de la modalidad formal de la novela y que expusimos en el primer apartado de este capítulo, Otero Silva no

²²⁵ Jorge DÁGER, entrevista realizada por Agustín Blanco Muñoz, en *La izquierda revolucionaria insurge, op. cit.*, p. 266.

²²⁶ Héctor PÉREZ MARCANO, entrevista realizada por Agustín Blanco Muñoz, *ibid.*, p. 324.

²²⁷ Véanse las referencias siguientes: Orlando ARAUJO, *Narrativa venezolana contemporánea, op. cit.*, cap. VII, Contando con ira; y la antología *Ficción 67*, prólogo de Pedro BEROES, que recoge relatos de Héctor Malavé Mata, Enrique Izaguirre y Héctor Mujica, entre otros, signados por el tema de la violencia. Este volumen fue publicado en Caracas por Eds. de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1967.

pudo encontrar un molde más idóneo que esa suerte de *collage* para plasmar una sociedad en descomposición.

La violencia, gracias a la visión de la nueva narrativa en sus ámbitos rurales y urbanos, ha adquirido otro significado. Ya no se ve en la mera descripción sino que, en el juego de funciones y técnicas de cada autor, la violencia es una presencia más real y dolorosa, incrementada por el elemento escondido de la técnica, que, por ejemplo, en el exceso y recargado cuadro de orgías de sangre y de brutalidad²²⁸.

En *Cuando quiero llorar no lloro* las continuas anticipaciones del asalto al banco —tema abordado frecuentemente por la narrativa de la violencia— constituyen las «angustiadas proyecciones de la mente del revolucionario» y, en definitiva, la violencia psicológica que tiene que sufrir el personaje y que tantas veces comunica —trémulo— al lector. Este cometido es encauzado por Otero Silva a través de una alternancia de tiempos verbales, quedando así fracturada la linealidad de la acción y la coherencia de los planos narrativos²²⁹: «El pasado, el presente y el futuro se viven intensamente y simultáneamente en un instante presente que bien pudiera ser el más irreal»²³⁰.

Las palabras de Nelson Osorio critican la violencia como única lectura que cierta crítica ha realizado de *Cuando quiero llorar no lloro*. A su juicio:

la violencia no es el eje o núcleo temático de la obra sino la ilustración, la ejemplificación de su realidad propuesta poético-ideológica: la violencia juvenil y la juventud en sí no son fuerzas revolucionarias: sólo la lucha de masas y la orientación de clases podrá hacer que la violencia sea realmente creadora y no simple aventura destructiva²³¹.

Pero en esta novela de Otero Silva, el personaje de Juan Ramiro Perdomo no comparte la violencia que abandera su hijo como método de lucha para

²²⁸ Rafael-Humberto MORENO-DURÁN, *op. cit.*, p. 280.

²²⁹ Véase Julio MIRANDA, *Proceso a la narrativa venezolana*, *op. cit.*, p. 235.

²³⁰ Francisco PÉREZ PERDOMO, *loc. cit.*, p. 133.

²³¹ Nelson OSORIO, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», *loc. cit.*, p.

transformar la sociedad, y por la cual optaron los grupos de izquierda a principios del decenio que abordamos. El padre de este Victorino identifica este procedimiento con el anarquismo, a la vez que lo considera una postura tan anacrónica como «*tratarse la apendicitis por un curandero*»:

Lo grave del asunto [dice Juan Ramiro] es que nosotros creíamos que el anarquismo estaba muerto y sepultado, sepultado por Marx, por Engels, por Plejanov, por Lenin, por Stalin, por sus propios disparates, por el progreso del mundo, y de repente se levanta ese difunto de su mausoleo en pleno siglo veinte (p. 170)²³². [Todas las cursivas son del autor].

Miguel Otero Silva, que declaraba en una ocasión que «el anarquismo no conduce a nada»²³³, ya había ensayado tangencialmente este tema en su novela *Fiebre*, en la que se explica que el padre del obrero Hilario Figueras profesaba esa doctrina política.

Si bien la violencia no constituye el único tema de esta novela de Otero Silva, de un estudio del lenguaje del discurso de Victorino Perdomo se desprende que la violencia signa también la abundancia de tacos o “malas palabras”. Esta proliferación escatológica en el Victorino guerrillero hemos de interpretarla como una manifestación más de su insurgencia, a la vez que la palabra liberada sirve de catarsis para este personaje al borde de una situación límite que lo conducirá hacia la muerte²³⁴.

Pero, la juventud revolucionaria, representada por Victorino Perdomo, no cree en las vías tradicionales ejecutadas por los comunistas:

de nada la valió a mi padre la democracia representativa, de nada le valió el sistema constitucional, se cagaron en su inmunidad parlamentaria, lo

²³² Las teorías utópicas, individualistas y subjetivistas, de anarquistas como Proudhon o Bakunin fueron sometidas a duras críticas en los trabajos de Marx y Engels y de otros marxistas posteriores. (Véase Carlos MARX, «Acotaciones al libro de Bakunin *El Estado y la anarquía*», en *Obras escogidas*, de Carlos Marx y Federico Engels, tomo II, Moscú, Editorial Progreso, 1973, pp. 434-435).

²³³ Miguel OTERO SILVA, entrevista *cit.* realizada por Ramón Hernández.

²³⁴ Véase la opinión de Ariel ARANGO en relación a los efectos terapéuticos de la violación de las normas sociales de la lengua, en *Las malas palabras*, *op. cit.*, pp. 15-19.

levantaron de su silla en el Congreso, Usted está detenido, Pido la palabra, se lo llevaron preso en una camioneta al ciudadano diputado, ahora está en un calabozo del cuartel San Carlos, releyendo el Anti-Dühring, pobre viejo (p. 171)²³⁵.

En este fragmento se critica la postura del Partido Comunista de Venezuela cuya dirección resuelve desde 1964 que la lucha armada está derrotada, e inicia un despliegue de acciones para su retirada e incorporación al parlamentarismo²³⁶.

Victorino defendía la violencia como arma revolucionaria: «Es la violencia revolucionaria lo que hará la revolución» (p. 170). Su padre defiende la «*función obstétrica de la violencia revolucionaria*», pero niega «*el culto ciego a la violencia por sí misma, a la violencia sin teoría*» (p. 170) —la cursiva es del autor—; cree, en fin, en las acciones violentas cuando estén dadas las condiciones:

Esa revolución que piensan hacer sin la clase obrera, si acaso llegan a hacer alguna, esa revolución de jóvenes intelectuales inconformes, de rebeldes marginales, de protestatarios, pero sin la jefatura de la clase obrera, llámenla de cualquier manera, por favor, menos marxista, menos leninista (p. 168).

En *Cuando quiero llorar no lloro* Victorino Perdomo aclara el inicio de la violencia que se desata en el país: «Ellos comenzaron a perseguir, ellos comenzaron a matar, nosotros recurrimos a nuestra violencia para defendernos, después la violencia de todos se convirtió en sistema pan atmósfera» (p. 166). Se ha repetido hasta la saciedad que el origen de la lucha armada en Venezuela radica en el capricho de unos jóvenes inmaduros por imitar la Revolución cubana, o que esa insurgencia ha sido «el fruto de *cerebros calenturientos* víctimas de un pasajero entusiasmo» por la hazaña castrista²³⁷. Este carácter de epifenómeno fue

²³⁵ Con el título de *Anti-Dühring* se conoce el libro de Federico Engels *La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring* (1878), considerado uno de los pilares teóricos del marxismo. En este texto —prohibido tempranamente— Engels hace un ataque al ideólogo Dühring, cuyas ideas habían encontrado gran resonancia entre ciertos sectores del reciente partido socialdemócrata alemán. (Véase Federico ENGELS, *Anti-Dühring*, México, Eds. Grijalbo, 1968).

²³⁶ Véase el libro de Agustín BLANCO MUÑOZ, *La izquierda revolucionaria surge*, op. cit., p. 9.

²³⁷ Orlando ARAUJO, *Venezuela violenta*, op. cit., p. 178. [La cursiva es nuestra].

imperativamente esgrimido por Rómulo Betancourt con la finalidad de ganarse a la oposición. También es verdad que este acontecimiento de trascendencia continental influyó en la toma de decisión por parte de los grupos venezolanos de izquierda. Pero cuando el partido en el gobierno comienza a sentir un acelerado debilitamiento a principios de la década, decide desatar una violenta represión, quebrándose así las esperanzas democráticas surgidas el 23 de enero de 1958 con la caída de la dictadura. Bandas armadas de Acción Democrática, la Policía Política (Digepol) y el ejército reprimen salvajemente las manifestaciones; allanan universidades y liceos, sindicatos; revistas y periódicos son clausurados. Como respuesta a todo este clima nacional se alza la lucha armada revolucionaria. Entonces la universidad, como ya hemos visto, se convierte en un importantísimo foco de agitación. Los estudiantes integrados ya en las FALN comienzan su actividad en los barrios, donde se reparten panfletos y se arenga a los vecinos con la insistente consigna de «¡Nuevo gobierno ya!» (p. 167)²³⁸.

El compromiso de Victorino Perdomo lo lleva a iniciarse en la lucha perpetrando espectaculares asaltos, como aquel «rocambolesco» a un restaurante (p. 166). Luego todo deriva a «una guerra a muerte». La siguiente enumeración que aparece en el texto sintetiza —en una imagen delirante y de terror— la situación de violencia que vivía el país:

odio, patadas, balazo, represalia, herida, digepoles, llaga, ¡muera!, bayoneta, calabozo, Cachipo, La Isla, San Carlos, El Vigía, cicatriz, automática, beretta, zetaká, laguer, colt, ¡abajo!, agonía, sepultura, sapo, allanamiento, interrogatorio, callarse, hambre, cementerio, sifa, comando, sed, hemorragia, ¡disparen!, acuartelamiento, miedo, delación, fusilamiento, matar (p. 166).

²³⁸ La fórmula ¡Nuevo gobierno ya! —repetida también en la novela *País portátil*, de González León— surge en 1962 durante los albores de la lucha guerrillera, en las polémicas sostenidas en el seno de Partido Comunista. Igualmente esta frase adopta un sentido distinto para cada una de las líneas de acción en que se divide el partido: una vía legal constitucional para acceder al poder, para unos, y la toma de éste a través de las armas, para otros. (Véase Moisés MOLEIRO, «Otra vez la década violenta», en «Suplemento Cultural» titulado «Los años 60-Testimonio y violencia», II, de *Últimas Noticias*, Caracas, 9 de septiembre de 1990, p. 37; véase también nota 2 de este trabajo de Moleiro, p. 38).

Si Victorino Peralta detesta el miedo, o a veces lo busca para desafiarlo, Victorino Perdomo aclara que miedo «se tiene siempre, lo importante es que los demás no se den cuenta, o al menos que se den la menor cuenta posible» (p. 162). El comandante Belarmino dice al respecto: «La mejor protección en los asaltos es perderle el miedo al peligro; mientras menos miedo le tenga uno al peligro, menos peligro corre» (p. 173). Pues —concluye— el «miedo al peligro es el mayor de los peligros» (p. 174). Esa constante del miedo o «golpeteo en el corazón» también acompaña al personaje de Andrés Barazarte de *País portátil*, a lo largo de su travesía por la ciudad en una misión armada²³⁹.

Efectivamente el fin de Victorino Perdomo es la muerte, mas una muerte heroica. Para este hecho fatídico el escritor tomó como referencia uno de los tantos casos reales de tortura que se dieron durante la democracia represiva en Venezuela:

Se repetía en la carne y en los huesos de Victorino Perdomo, detalle por detalle, golpe a golpe, la pasión y muerte de José Gregorio Rodríguez, sucesos ocurridos en la misma ciudad de Caracas cuatro años antes, durante la noche del 26 de mayo de 1962, mientras el mencionado José Gregorio Rodríguez permanecía, en calidad de detenido político, en las oficinas de la Dirección General de Policía (p. 177)²⁴⁰.

²³⁹ El miedo de este personaje de Adriano González León es un sentimiento que bien podría definirse como «el resumen de los miedos que todos tenemos ante el azar de la vida». (Véase Osvaldo LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, «*País portátil*», en su libro *10 novelas venezolanas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 64).

²⁴⁰ Entre las numerosas víctimas que la violencia se cobró en ese período (estudiantes, obreros, campesinos, sindicalistas), especialmente sonado fue el caso de José Gregorio Rodríguez, ejecutado cuando era Ministro del Interior el expresidente Carlos Andrés Pérez. El descarnado testimonio de un sobreviviente de la represión refiere: «¿Cuál tribunal interrogó al bachiller colombiano Carlos Andrés Pérez respecto a la muerte de José Gregorio Rodríguez, tirado agonizante desde un piso de la Digepol, con el hígado y los riñones desprendidos, las costillas fracturadas y la vejiga rota? ¿Y explicaría el tenebroso cucuteño lo del “SUICIDIO INVOLUNTARIO”, recomendado por él como novedosa figura jurídica cuando se mofara fachendoso y prepotente de la horrible muerte de Rodríguez, los detalles de cuya tortura y balbuceos estertóricos llegaban directos a sus oídos en el Ministerio del Interior?». (Véase Emilio FIGUEROA VALÁSQUEZ, *op. cit.*, p. 25).

Pese a la versión oficial de «suicidio voluntario» al arrojarse por una ventana, la transcripción del informe forense nos hace deducir la verdad de los hechos:

- a) traumas múltiples;
- b) fractura de la primera costilla izquierda;
- c) ruptura del hígado y del riñón derecho;
- d) innumerables contusiones con equimosis en las partes blandas del abdomen y del hemitórax derecho;
- e) múltiples escoriaciones en el abdomen, tórax y extremidades superiores;
- f) equimosis sub-pleurales (lado derecho) y sub-epicardias;
- g) dilatación de la vejiga y contenido de orina hemorrágica;
- h) escoriación semi-circular en la cara interna, anterior y posterior del antebrazo (p. 176).

En definitiva, Victorino Perdomo representa al héroe revolucionario y su factura «de ideal, de candor, de pureza, de autenticidad, de inalterabilidad»²⁴¹. El miedo que siente el protagonista ante el futuro asalto al banco no supone la negación del héroe, ni muchos menos su «antiheroísmo», sino una respuesta del hombre ante lo incierto. En cambio, el guerrillero Espartaco («que ha escogido románticamente ese seudónimo de esclavo alzado», p. 167) encarna una de las formas del antihéroe, caracterizada por «un exceso de infamia». Sin convicción ideológica fuerte, Espartaco delató la acción del comando en que operaba Victorino y no asumió desde el principio su posible condición de mártir, como los Victorinos del «Prólogo», como Perdomo: «no hay ninguna urgencia de morir, ha perdido la fe en las defunciones heroicas, no hay compromiso más antipático que la muerte» (p. 173).

La muerte del joven estudiante Victorino Perdomo se reivindica con la fe de todos aquellos que sufrieron la violencia del poder autoritario, y siguieron — desde cualquier territorio— creyendo en la consagración de la utopía.

²⁴¹ Claude CYMERMANN, «El héroe y su reflejo en la novela del exilio rioplatense (1966-1989)», en *Discurso histórico y discurso ficcional*, Actas del Tercer Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P., París, 1990, p. 321. Según el profesor francés, la figura del héroe, si bien bajo formas distintas, está presente en la literatura latinoamericana de la lucha armada, la represión y el exilio de los últimos veinte y cinco años. Estas ideas de Cymermann también fueron defendidas en la conferencia «La novela hispanoamericana de la lucha armada, la revolución y el exilio (1966-1990): en torno a la figura del héroe», dictada en la Universidad de La Laguna en marzo de 1990.

CONCLUSIONES

La revisión de la vida de Miguel Otero Silva nos permitió determinar que su trayectoria vital transcurre perfectamente imbricada en el devenir de Venezuela. A ello ha contribuido, por una parte, el carácter polifacético de su quehacer (escritor, periodista, político, crítico de arte, etc.) y, por otra, un sentimiento de inconformismo, que lo mantuvieron constantemente vinculado a la historia nacional. En este sentido tendríamos que destacar su contribución al movimiento renovador (estético e ideológico) de los años veinte a través de colaboraciones en diversas revistas (*Caricaturas*, *La Universidad*, *Elite* y la vanguardista *válvula*) y periódicos (el clandestino *El Imparcial*, el semanario humorístico *Fantoches*). Y, sobre todo, habría que señalar la participación del novelista en el movimiento de oposición contra Juan Vicente Gómez, que se desata a raíz de los festejos de la Semana del Estudiante. Esta protesta, inscrita —aunque con cierto retraso— en la insurgencia universitaria que se había desarrollado en otros países del continente, motiva el encarcelamiento durante dos semanas de Otero Silva junto con un nutrido grupo de estudiantes, cautiverio en el que se fraguarán sus lineamientos ideológicos.

Desde un punto de vista más estrictamente político, el escritor participa en la década del veinte en dos levantamientos que pretendían derrocar a Gómez: la toma del Cuartel San Carlos y el asalto a Curaçao. Ya en el exilio se integra en el Partido Revolucionario Venezolano (PRV), una de las primeras organizaciones partidistas de la historia contemporánea de Venezuela. Muerto Gómez, Miguel Otero Silva jugó un importante papel en la formación de los partidos.

En el período democrático el novelista acomete la fundación de varios periódicos: el semanario humorístico *El Morrocoy Azul*, el semanario político *Aquí está!...* y el diario *El Nacional* que sentaron las bases de un nuevo periodismo en Venezuela.

En el terreno de la gestión cultural también resultó considerable la labor de Miguel Otero Silva, pues planificó el proyecto de creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), antecedente del actual CONAC (Consejo Nacional de la Cultura) y presentó un proyecto de creación de la Dirección de Cultura Popular —integrado en el mismo INCIBA—, que no llegó a

ser aprobado. Estas dos tentativas del novelista iban encaminadas a fomentar y canalizar el talento creador de la cultura venezolana.

Igualmente tendríamos que resaltar el ministerio que cumplieron las reflexiones (conferencias y artículos) sobre pintura de Miguel Otero Silva, así como su propia colección particular —donada luego a la nación— que favorecieron considerablemente el conocimiento y difusión de diversos artistas y tendencias de la plástica nacional (Círculo de Bellas Artes, Héctor Poleo, Armando Reverón, Manuel Cabré, Alirio Rodríguez, entre otros).

Por todas estas razones enunciadas el escritor Miguel Otero Silva es una figura cuyo estudio no se puede soslayar de la vida política y cultural de la Venezuela del siglo XX.

[I]

Si bien se ha magnificado la conciencia social del escritor latinoamericano hasta convertirla en un tópico de las letras de Nuestra América, no es menos cierto que en su obra el artista continental ha acometido una apropiación de la realidad, estableciéndose entonces múltiples relaciones entre el mundo extraliterario y el imaginario. Esta re-elaboración de “lo real” se manifiesta con gran persistencia en la literatura venezolana. Una ojeada por la historiografía del país es suficiente para comprobarlo. Y en este caso destacamos especialmente la obra de Miguel Otero Silva, pues la producción de este narrador constituye un registro de las distintas parcelas del desarrollo histórico-social venezolano. De toda la obra narrativa del literato, cinco de sus novelas se asientan en cinco calas del devenir de su país: *Fiebre*, *Casas muertas*, *Oficina n° 1*, *La muerte de Honorio* y *Cuando quiero llorar no lloro*.

A pesar de las divergencias —de estilo, de procedimiento, de calidad—, este aspecto temático de la fabulación de distintos momentos progresivos del acontecer venezolano, con sus correspondientes protagonistas, vendría a ser una de las expresiones comunes que da unidad orgánica a los cinco textos que abordamos en nuestro estudio. Este fresco ficcional se inaugura con *Fiebre*, que relata los hechos que acaecieron entre 1928 y 1929, desde la Semana del Estudiante, la montonera y la prisión hasta los trabajos forzados en el campo de

Palenque. Las dos novelas siguientes del autor constituyen un díptico novelesco que retrata la febril transformación que vive Venezuela a raíz de la explotación petrolera. Así el presente narrativo de *Casas muertas* se centra en 1929, aunque el recurso mnemónico de los personajes (Hermelinda y Cartaya) nos conduce hasta 1909, año en que nace Carmen Rosa, la protagonista. *Oficina n° 1* prolonga su acción desde 1929 hasta 1941, aproximadamente, en que toma el poder el general Isaías Medina Angarita, a la vez que este libro va relatando la formación de un núcleo petrolero que termina erigiéndose en ciudad. *La muerte de Honorio* transcurre en la Cárcel Nueva de Ciudad Bolívar durante los meses finales de la dictadura de Pérez Jiménez, es decir, últimos meses de 1957 y enero de 1958, si bien las historias que cuentan los personajes nos remiten incluso a la década de los cuarenta. Y, finalmente, *Cuando quiero llorar no lloro* se desarrolla el 8 de noviembre de 1966, fecha en que mueren —víctimas de la violencia— los tres protagonistas de la novela (Victorino Pérez, Victorino Peralta y Victorino Perdomo), pero el continuo *flash back* nos sitúa en 1948, año del nacimiento de los Victorinos, momento que va progresando hasta el presente del relato.

Dentro de esa preocupación de Otero Silva por aprehender determinados estadios, contradicciones y especificidades de la vida venezolana, subrayamos la insistencia de su pluma en ciertas afirmaciones de la cultura nacional, si bien esto sólo se genera de modo sistemático, pero con gran persistencia, en dos novelas: *Oficina n° 1* y *Cuando quiero llorar no lloro*. Como consecuencia de ese giro estructural que experimenta la economía, la sociedad venezolana va a ser víctima de una serie de desajustes culturales. Por un lado, Miguel Otero Silva demuestra en *Oficina n° 1* que con el establecimiento del sistema económico petrolero, más que una simple y poderosa implantación de nuevas formas culturales —que de hecho se dieron—, se ponen en contacto dos modelos de cultura: uno foráneo, moderno, norteamericanizado, y otro interno, tradicional, primitivo, criollo. Pero además, para hacer frente a la hegemonía cultural del primer paradigma perviven las tradiciones, los ritos o ceremonias culturales criollas.

Asimismo, la clase social en el poder, «ignorante e inculta» y contra la que ya Otero Silva había arremetido en las primeras páginas de *Fiebre*, se manifiesta en *Cuando quiero llorar no lloro* seducida

por la cultura extranjera: el abstraccionismo pictórico —considerado por Otero Silva un injerto estético en la plástica venezolana—, los patrones de conducta de los medios de comunicación de masas, etc. El novelista se vale también en *Cuando quiero llorar no lloro* de ciertos mitos y tópicos de la novela rosa y continuas desacralizaciones y parodias culturales que vendrían a identificar el *ser* de los grupos hegemónicos.

En síntesis, este *continuum* de la historia y de la realidad que articula las cinco novelas de Otero Silva pretende ir retratando imaginariamente, pero con mirada crítica y un claro sentido de denuncia, las distintas épocas del espacio histórico y social venezolano.

[II]

Las obras narrativas de Miguel Otero Silva que abordamos en nuestro estudio responden a un particular método de elaboración novelesca cercano a su oficio de periodista, que ya había sido ensayado por los escritores regionalistas (Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Alejo Carpentier, etc.) con la finalidad de reivindicar literariamente la identidad de “lo propio”. Este procedimiento, objetivo y directo, que Otero Silva aplicó a las novelas que trabajamos —en menor medida a *Fiebre*— consistía en una fase previa de documentación anterior a la redacción de la obra. El mismo novelista reconoció en múltiples ocasiones la utilización de recursos periodísticos, como el trabajo de campo, el reportaje, la crónica o la entrevista, en la conformación de sus escritos *ficcionales*. Así, para la toma de datos destinados a sus primeros cuatro libros se valió del lápiz y el cuaderno, fórmula que sustituyó por la grabadora en *Cuando quiero llorar no lloro*.

En efecto *Fiebre* resulta de la experiencia autobiográfica del escritor (relación amorosa, participación en las asonadas, etc.), la parte relativa a los trabajos forzados en el campo de Palenque proviene del testimonio de sus compañeros del grupo del 28 que sufrieron estos padecimientos. Cuando Otero Silva decide dar forma literaria en *Casas muertas* a la caída del modelo económico agropecuario, se desplaza hasta el pueblo de Ortiz donde realiza un fecundo trabajo de campo a la vez que cuenta con la valiosísima información de la maestra

del pueblo, Beatriz de Rodríguez —la señorita Berenice en la ficción—. La tarea preliminar de esta novela se verá completada con clases de patología tropical que el autor recibe de eminentes científicos venezolanos. En cambio, el surgimiento de la Venezuela del “oro negro” es relatado por Otero Silva en *Oficina n° 1*, texto para cuyo acopio de notas se «desterró» —para utilizar el mismo vocablo que el novelista— casi un año a la población petrolera de El Tigre, lugar donde recibió ayuda, particularmente, de uno de los fundadores de la ciudad —Jesús Subero, Luciano Millán en la ficción— y de un perforador norteamericano —Mr. Hooly Mc Spadden, luego Tony Roberts—. Como informantes para la elaboración de *La muerte de Honorio*, el escritor solicitó a cada uno de los partidos de oposición al coronel Marcos Pérez Jiménez un preso que hubiera sido torturado. Y en este sentido Eduardo Gallegos Mancera, por el Partido Comunista, Luis Miquilena, de Unión Republicana Democrática, y Salom Meza Espinoza, propuesto por Acción Democrática, refirieron los relatos carcelarios que conformarían esta novela. En el último texto que analizamos, *Cuando quiero llorar no lloro*, cada uno de los tres protagonistas surge de la fusión de dos individuos de la vida “real”: Victorino Pérez, de dos delincuentes comunes, Victorino Peralta, de dos jóvenes de las patotas del este caraqueño, y Victorino Perdomo, de dos integrantes de las FALN. Tendríamos que destacar, asimismo, que la muerte de este último Victorino está tomada del sonado caso de José Gregorio Rodríguez, ocurrida en 1962 en la sede de la Dirección General de Policía (Digepol) cuando permanecía en calidad de detenido político.

Este contacto de Otero Silva con la realidad referencial (viajes al lugar, entrevistas a diversos personajes, la investigación teórica, etc.) que antecede a la redacción de sus libros de ficción, implica una determinada concepción del hecho novelesco y de lo literario en general, aparte de que explicaría la presencia de personajes secundarios tomados de la vida real —«deformados literariamente» dice el autor— (la señorita Berenice, Nicanor el monaguillo, el padre Pernía, Luciano Millán, Tony Roberts, etc.) y de personajes principales emanados directamente del imaginario del novelista (Carmen Rosa, Sebastián Acosta, doña Carmelita, Olegario, etc).

[III]

Esa progresión histórica que representa la producción narrativa de Otero Silva se emprende a su vez con diferentes modelos estéticos y una pluralidad de recursos técnicos que evolucionan desde la estructura lineal hasta la carnavalización del discurso. Los textos del literato venezolano que analizamos responden a una determinada voluntad de la escritura y de elaboración formal que culmina con la compleja arquitectura de *Cuando quiero llorar no lloro* y, al año siguiente, con la corrección de su primera novela *Fiebre*. Ciertamente hemos criticado esta purga literaria (lingüística y formal), ya que supone una alteración del *corpus* primigenio, originando así esta versión una nueva novela en 1971. Sin embargo, esta nueva *Fiebre* tendría su razón de ser en esa preocupación estilística que signa toda la trayectoria artística de Otero Silva. Y, en este sentido, al abordar cronológicamente estas cinco novelas advertimos que cada libro constituye una superación del anterior.

Si por un lado se ha tachado de retórica la prosa de *Fiebre*, también es verdad que conforme avanzamos en la lectura de las distintas partes del texto nos percatamos de una evolución en el modo de narrar de Otero Silva. Este hecho se explica pues a medida que el novelista progresa en el proceso de elaboración de la obra, que como vimos duró varios años, fue tomando conciencia del acto creador y perfeccionando su estilo. De otra parte, en *Fiebre* advertimos una herencia decimonónica manifiesta sobre todo en el código romántico sentimental —lógico dado el contexto y la juventud de su autor—, y al mismo tiempo un tímido culto a la modernidad (el lenguaje popular interiorizado, palabras en inglés, ciertas imágenes novedosas, etc.) que aproximaría esta primera novela de Otero Silva a las poéticas de la contemporaneidad de textos venezolanos como *Cuentos grotescos*, de José Rafael Pocaterra, *Áspero*, de Antonio Arráiz, *La tienda de muñecos*, de Julio Garmendia, *Barrabás y otros relatos*, de Arturo Uslar Pietri, *La torre de timón*, de José Antonio Ramos Sucre y *Memorias de Mamá Blanca*, de Teresa de la Parra.

En un momento en que América Latina se adentra en los cánones de la “nueva novela”, que en Venezuela comenzaba lentamente a dar sus frutos, *Casas muertas* responde en cierta medida al modelo galleguiano. Para este libro Otero

Silva tomó algunos procedimientos de su maestro Rómulo Gallegos: la misma elección topográfica del llano, los estereotipos de los nombramientos de los personajes, la tipología de la heroína, etc. Sin embargo difiere de este galleguismo descriptivo por el manejo del tiempo a través de la técnica de empalme, e incluso por cierto hálito fantasmal que confiere a *Casas muertas* a una visión mágica de la realidad.

En *Oficina n° 1* Otero Silva no abandona totalmente el telurismo de *Casas muertas*, aunque sí se distancia del paradigma regionalista con el que había construido esta última. En verdad, en *Oficina n° 1* no hay una ausencia total del paisaje, pero la espacialidad vernácula cede a otros contextos sobre los que se asienta la nueva economía de Venezuela. Ensayo también Otero Silva en esta obra un tímido acercamiento a la comicidad, perspectiva distanciadora de la realidad que marcará su literatura posterior. Al respecto tendríamos que referirnos a los ambientes marginales de prostitución y de juego retratados en este libro, antecedentes, por ejemplo, del tono festivo del «Prólogo» de *Cuando quiero llorar no lloro* y de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*.

La muerte de Honorio pretendía denunciar la tortura de los presos en las cárceles durante la dictadura de Pérez Jiménez, por tanto, no nos extraña la vuelta a una prosa directa —a veces retoricismo simplista— con la que el autor había esgrimido *Fiebre*. Sin embargo, los desdoblamientos de planos, la introspección y los retrocesos temporales, señalados todavía por el recurso del paréntesis, preconizaban ya la transformación de la modalidad narrativa oteriana que va a suponer *Cuando quiero llorar no lloro*.

El propio Miguel Otero Silva admitía que el cambio de técnica de un escritor no es una actitud deliberada, sino que obedece a un proceso de asimilación de lecturas y de decantación escrituraria, y en tal sentido él reconocía esa evolución gradual de su técnica que discurre desde *Fiebre* a *Cuando quiero llorar no lloro*.

Y si bien las cinco novelas que estudiamos responden a un transcurso escalonado de evolución formal, asimismo podemos establecer una serie de pulsiones comunes a las cuatro primeras novelas (*Fiebre*, *Casas muertas*, *Oficina n° 1* y *La muerte de Honorio*) que las diferenciarían de *Cuando quiero llorar no lloro*,

disparidad que el mismo Otero Silva también consideraba. Las primeras entregas narrativas del autor —pese a las particularidades de cada obra ya expuestas—, resultan de una concepción tradicional del hecho novelesco, por otra parte postura decididamente frecuente en la etapa inicial de un escritor. Entre esas generalidades cabe destacar el predominio de la estructura lineal temporal —en ocasiones alternándose con otros decursos cronológicos—, la sencillez discursiva, el lenguaje directo, que a veces roza el reportaje, y la omnipresencia de la realidad venezolana, en función de la cual suelen *estar* los personajes.

La gran transformación en la manera de novelar de Otero Silva se produce en *Cuando quiero llorar no lloro* y continúa en la siguiente fase de su producción narrativa, cuya temática trasciende la mera realidad venezolana. La publicación de este texto en 1970 supuso el acercamiento del novelista a la narrativa latinoamericana del *boom*. De *La muerte de Honorio* a *Cuando quiero llorar no lloro* hay una renovación formal, una alteración del modelo estético —de la que el autor es plenamente consciente— que, sin duda, deriva, por un lado, de una voluntad de la escritura que se venía repitiendo desde su primer texto y, de otro, del nuevo paradigma novelesco que se imponía en la literatura venezolana. El «esquema galleguiano» que había imperado en las letras nacionales desde la publicación de *Doña Bárbara* (1929) se había visto suplantado por una nueva visión de la realidad, influida por las nuevas condiciones de libertad (la dictadura perezjimenista cae en 1958) y por las directrices estéticas de tres grupos, desestabilizadores de la escritura canonizada: *Sardio* (1958), *Tabla Redonda* (1959) y *El Techo de la Ballena* (1961). Esta literatura venezolana renovada continúa el curso de un aliento generalizado que se desencadena en todo el continente, que afectará no sólo a las letras y a las artes sino también al ámbito social.

En *Cuando quiero llorar no lloro* el lenguaje es uno de los aspectos más definitorios del texto, que no constituye, sin embargo, un mero patrón más de la época —novela de lenguaje—, sino una manifestación discursiva propia de cada personaje, que se distancia de la palabra del autor. A pesar de ello el enunciado de cada protagonista no logra hacerse totalmente independiente de la conciencia y de la voz del autor, que con frecuencia se deja oír a lo largo de todo el relato. En resumen, el artificio narrativo, la ruptura de la linealidad, la yuxtaposición de

historias y la heterogeneidad en general inscriben *Cuando quiero llorar no lloro* en la corriente de una nueva novela venezolana.

[IV]

Otra de las constantes que se percibe en las novelas analizadas de Otero Silva es el factor ideológico, también es verdad que este aspecto tiene mucha más resonancia en las cuatro primeras, superando incluso en ocasiones a otros ingredientes marcadamente literarios.

La lectura de *Fiebre* supone en definitiva un recorrido ficcional, con considerables elementos autobiográficos, por la evolución de la conciencia del protagonista Vidal Rojas que discurre desde el idealismo —exaltado, juvenil, emotivo— hasta un marxismo incipiente, registrado en la carta que el personaje envía a los compañeros presos en el Castillo Libertador. Por supuesto, este tránsito de la ideología política tiene su correlato real en la propia conciencia de Miguel Otero Silva y en la del conjunto estudiantes que, cautivos del autoritarismo y el terror gomecista, recibieron en las cárceles el magisterio de personalidades desafectas al régimen que los encauzaron hacia las filas de posicionamientos radicales.

En las siguientes novelas Otero Silva continúa proyectando su credo ideológico: el rabioso idealismo exaltado de Sebastián Acosta en *Casas muertas*; la salutación a las libertades democráticas que se inauguran con la muerte de Gómez, la reivindicación del derecho de los obreros a agruparse en sindicatos y una decidida simpatía por el advenimiento del general Isaías Medina Angarita en *Oficina n° 1*; en relación a *La muerte de Honorio* habría que añadir que en el tratamiento literario que Otero Silva concede a los cinco presos congregados para «contar sus cuentos», el autor expresa una generosa inclinación por el Médico, militante del partido comunista. En cambio, en *Cuando quiero llorar no lloro* se desarrolla un enfrentamiento entre el protagonista Victorino Perdomo, guerrillero y anarquista, y su padre, un comunista ortodoxo. En definitiva, cotejadas la primera y última obra de Otero Silva que analizamos, el novelista critica la idea «marcusiana» —a veces no estrictamente tomada de Marcuse como se ha visto en

este trabajo— de que la juventud es una fuerza revolucionaria de transformación de la sociedad, desacuerdo que el literato ratifica abiertamente en la introducción a la nueva versión de *Fiebre* en 1971.

[V]

El mensaje ideológico de estas cinco novelas, propio de un escritor comprometido con posiciones ideológicas de izquierda y comprometido, en fin, con un país que sentía infinitamente, se alterna con una metaforización del discurso. A lo largo de sus novelas *Fiebre*, *Casas muertas*, *Oficina n° 1*, *La muerte de Honorio* y *Cuando quiero llorar no lloro* se repite el procedimiento de prosificación de poemas, ardid que aplicó a las composiciones «Sed», «Niño campesino», «Galerón del gallo zambo» y «Tercetos a Olimpia», entre otras. A esto sumaríamos los trazos poéticos diseminados a lo largo de todas sus obras narrativas, que en el caso de los relatos de tortura de *La muerte de Honorio* han resultado en detrimento del proyecto discursivo. El mismo Otero Silva explica que «yo no soy un novelista propiamente dicho sino un poeta que se puso a escribir novelas y suele meter de contrabando su mercancía de poeta en la travesía de sus relatos»²⁴². La poeticidad de las novelas que estudiamos en este trabajo ha de interpretarse — simplemente— como otro de los aditamentos de esa mirada crítica —y lírica— que Otero Silva asestó sobre Venezuela.

²⁴² Miguel Otero Silva, «Prueba oral de un novelista», en *Prosa completa, op. cit.*, p. 54.

CRONOLOGÍA

Miguel Otero Silva

1908 26 de octubre, nace en Barcelona (Estado Anzoátegui), hijo de Henrique Otero Vizcarrondo y Mercedes Silva Pérez.

1914- La familia se traslada a Caracas. Estudia en varios colegios de la capital y en el Liceo San José de Los Teques.

1924 Culmina el bachillerato.

Inicia sus estudios de Ingeniería.

1926 Publica sus primeros poemas en la revista *Elite*. Se inicia en el género humorístico en el semanario *Fantoches* y en la revista *Caricaturas*.

1927 Completa su labor periodística con otros trabajos en *La Universidad*, vocero de la Federación de Estudiantes.

1928 5 de enero, colabora con el poema «Bronce» en el número unigénito de la revista *válvula*. 6 al 12 de febrero, participa en las celebraciones y manifestaciones de la Semana del Estudiante, por lo que es detenido y enviado preso junto con un numeroso grupo de estudiantes al Castillo Libertador de Puerto Cabello, donde permanecen dos semanas en cautiverio. 7 de abril, interviene en la toma del Cuartel San Carlos. Colabora en el periódico clandestino *El Imparcial*.

1929 Noche del 8 al 9 de junio, participa en el asalto a Curaçao. Tras este fracaso pasa a la clandestinidad e inicia la escritura de *Fiebre*. Exiliado en Curaçao, concibe con Rómulo Betancourt el folleto *En las huellas de la pezuña*, que será publicado en Santo Domingo. Continúa su exilio en Francia, España y Trinidad.

1932 Prologa el texto *El asalto a Curaçao*, de Gustavo Machado.

1933 Sale a la luz en Colombia la edición mimeografiada *12 poemas rojos*.

1936 Regresa a Venezuela tras la muerte de Juan Vicente Gómez. Colabora en el diario *Ahora* con la columna en verso «Sinfonías tontas» que firma con el seudónimo de *Mickey*.

1937 Sale de nuevo al exilio expulsado por el general Eleazar López Contreras. Visita países como Estados Unidos, Cuba, Panamá, México y Colombia, en algunos de los cuales desarrolla una interesante actividad periodística.

Publica en México su primer libro de poemas *Agua y Cauce*. (*Poemas Revolucionarios*).

1939 Tras un largo proceso de escritura aparece la novela *Fiebre*, con prólogo de Ernesto Silva Tellería.

- 1941 Regresa del exilio. Funda el semanario humorístico *El Morrocoy Azul*, en el que hará uso de varios seudónimos.
- 1942 Publica *25 poemas* y en coautoría con Andrés Eloy Blanco *Venezuela güele a oro*. Funda el semanario político *Aquí está!*...
- 1943 Funda junto con su padre y Antonio Arráiz el periódico *El Nacional*.
- 1944 Participa en un debate periodístico con Rómulo Betancourt.
- 1946 Crea el Concurso Anual de Cuentos de *El Nacional*. Abandona la redacción de *El Morrocoy Azul*. Viaja a Europa y realiza diversos reportajes y entrevistas a diversas personalidades.
- 1949 Obtiene la licenciatura de periodista en la Universidad Central de Venezuela. Es elegido Presidente de la Asociación Venezolana de Periodistas (AVP). La República Española en el exilio le otorga la «Orden de la Liberación» por su lucha contra el fascismo y en defensa de la República.
- 1952 Instituye el Premio de Pintura Enrique Otero Vizcarrondo para artistas menores de 30 años que otorga el Museo de Bellas Artes.
- 1955 Publica *Casas muertas*, por la que recibe el Premio Arístides Rojas de Novela y el Premio Nacional de Literatura 1955-1956.
- 1957 Entabla un debate periodístico con el pintor Alejandro Otero Rodríguez en relación a los premios del XVIII Salón de Arte Venezolano, publicado ese mismo año bajo el título *Polémica sobre arte abstracto*. Se edita *Elegía coral a Andrés Eloy Blanco*.
- 1958 Unión Republicana Democrática (URD) lo elige Senador independiente por el Estado Aragua.
- 1959 Presenta en el Congreso el proyecto de creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA).
- 1960 Recibe el Premio Nacional de Periodismo. Es nombrado Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay.
- 1961 Aparecen *Oficina nº 1* y *El cercado ajeno*.
- 1962 Publica *Sinfonías tontas*. Se retira del diario *El Nacional*.
- 1963 Se edita *La muerte de Honorio*. Interviene en el Senado en defensa de los parlamentarios de izquierda apresados.
- 1965 Aparece *La mar que es el morir* y *Las Celestiales* (firmada por el autor apócrifo Iñaki de Errandonea, sacerdote jesuita). Visita la Unión Soviética invitado por la Unión de Escritores Soviéticos.
- 1966 Ve la luz su *Poesía hasta 1966* y el poemario *Umbral*. Noviembre, dicta en la Universidad Central de Venezuela la conferencia «Florenia, ciudad del hombre», publicada ese mismo año en edición de lujo. Funda la revista *Papeles*, vocero del Ateneo de Caracas.

- 1967 Es electo Individuo de Número por la Academia Venezolana de la Lengua. El gobierno venezolano le otorga las condecoraciones Orden «Andrés Bello» y «Francisco de Miranda».
- 1968 Por su 60 cumpleaños se publica *Miguel Otero Silva, homenaje literario*. Apoya la unidad de la oposición de centro-izquierda.
- 1970 Aparece *Cuando quiero llorar no lloro*.
- 1971 Ve la luz una segunda versión de *Fiebre*, revisada y precedida de una extensa introducción. Se estrena *Don Mendo 71* en el Teatro del Ateneo de Caracas.
- 1972 Se incorpora a la Academia Venezolana de la Lengua, donde pasa a ocupar el Sillón Letra H. Publica *Un morrocoy en el cielo. (Antología humorística)*.
- 1973 *Cuando quiero llorar no lloro* es llevada al cine por Mauricio Wallerstein. Preside en la ciudad de Sofía el Congreso de Escritores por la Paz.
- 1974 Publica *Ocho palabreos* y la segunda versión de *Las Celestiales*, en la que Otero Silva reconoce su verdadera autoría.
- 1975 Edita *Romeo y Julieta*.
- 1976 Publica el poemario *Umbral*. La Asociación Pro Venezuela le entrega el Diploma y la Medalla del «Buen Ciudadano». Alfredo Anzola produce la versión cinematográfica de *Fiebre*. Septiembre, *El Nacional* le rinde un homenaje por sus cincuenta años de periodismo y el escritor colabora en todas las secciones del diario.
- 1977 Se publica *Obra poética y Prosa completa*.
- 1978 Se estrena *Don Mendo 78* en el Teatro Las Palmas de Caracas. Firma el manifiesto *Al pueblo de Venezuela. La unidad de la izquierda sí es posible*.
- 1979 Publica *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*.
- 1980 Recibe el Premio Internacional Lenin de la Paz por su lucha por la amistad y solidaridad entre los pueblos, cuya cuantía de 25.000 rublos destina a la construcción de un monumento a Augusto César Sandino en una avenida caraqueña.
- 1981 Publica *Un morrocoy en el infierno. (humor...humor...humor)*.
- 1983 Se publica su último libro de ensayo, titulado *Tiempo de hablar*.
- 1984 Publica *La piedra que era Cristo*. Participa en Madrid en los Encuentros de la Democracia, organizados por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 1985 El gobierno cubano le concede la Orden «José Félix Varela» por su labor cultural. Julio, asiste en La Habana al Diálogo Continental sobre la Deuda Externa. 28 de agosto, fallece en Caracas. 21 de septiembre, debía recibir el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Los Andes (Venezuela).

Finales de año, tenía previsto tomar parte en el Encuentro Continental de Escritores que se celebraría en La Habana, evento para el que había sido nombrado Miembro del Comité Latinoamericano. Noviembre, la Asociación de Escritores de México y la Confederación Latinoamericana de Escritores le rinden un homenaje en la Capilla Alfonsina de México.

1988 La Editorial Planeta Venezolana crea el Premio de Novela «Miguel Otero Silva».

1994 Septiembre, creación de la Cátedra «Miguel Otero Silva» de la Universidad Central de Venezuela.

BIBLIOGRAFÍA

NOTA PREVIA

Dada la abundancia y la variedad de la bibliografía específica de Miguel Otero Silva, hemos consignado los textos que consideramos más relevantes o que de alguna manera están relacionados con el objetivo de nuestra Tesis. De igual modo, el estado de dispersión de los estudios sobre Miguel Otero Silva, así como la disparidad cualitativa de éstos, nos han impulsado a realizar un concienzudo y selectivo esfuerzo recopilatorio. La bibliografía directa e indirecta del autor incluida en el libro de Efraín Subero, *Cercanía de Miguel Otero Silva* (Caracas, Editorial Arte, 1978, pp. 91-239), nos ha parecido la más completa y a partir de ella hemos intentado actualizar el cuerpo bibliográfico de nuestro trabajo.

En cuanto a la numerosa bibliografía general que consultamos hemos realizado una selección de las obras que, citadas o no en el texto, nos han orientado en la elaboración de este estudio.

I) DE MIGUEL OTERO SILVA

1. NARRATIVA

A) NOVELA

Fiebre. (Novela de la revolución venezolana), prólogo de Ernesto Silva Tellería («Siete conceptos a manera de exordio»), Caracas, Editorial Elite, 1939.

Fiebre, prólogo de Miguel Otero Silva que incluye testimonios de diversos miembros de la “generación del 28”, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971. [Ed. corregida y aumentada].

Casas muertas, Buenos Aires, Editorial Losada, 1955.

Oficina nº 1, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.

La muerte de Honorio, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963.

Cuando quiero llorar no lloro, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1970.

Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979.

La piedra que era Cristo, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984.

B) CUENTO

«La fuga», en *Elite*, 34 (8 de mayo de 1926).

«Del Zulia ha venido un niño», en *El Popular*, Caracas (30 de enero de 1937).

2. POESÍA

12 poemas rojos, prólogo de Ricardo Montilla, Barranquilla, Editorial Caribe, 1933. [Edición mimeografiada].

Agua y Cauce. (Poemas Revolucionarios), México, Editorial México Nuevo, 1937.

25 Poemas, introducción de Carlos Irazábal, Caracas, Editorial Elite, 1942.

Elegía coral a Andrés Eloy Blanco, Caracas, Tipografía Vargas, 1958.

Sinfonías tontas, prólogo de José Ramón Medina y salutación de Luis Pastori, Caracas, Eds. Casa del Escritor, 1962.

La mar que es el morir, Caracas, Editorial Arte, 1965.

Umbral, Caracas, Editorial Arte, 1966.

Poesía hasta 1966, recopilación y notas de José Ramón Medina, Caracas, Editorial Arte, 1966.

Poesía completa, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

Obra poética, selección y prólogo de José Ramón Medina, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977.

3. TEATRO

Venezuela güele a oro (coaut. Andrés Eloy Blanco), suscrito con los seudónimos de *Mickey y 03*, Caracas, Cooperativa de Artes Gráficas, 1942.

La venganza de Don Mendo. (Tragedia obsoleta sin malas palabras, donde nadie sedesnuda), Caracas, 1971. [Edición mimeografiada].

La venganza de Don Mendo, en «Suplemento Especial» de *El Nacional*, Caracas (11 de noviembre de 1973).

Romeo y Julieta, Caracas, Editorial Fuentes, 1975.

4. ENSAYO

El cercado ajeno, prólogo de Arturo Usler Pietri, Caracas, Editorial Pensamiento Vivo, 1961.

México y la revolución mexicana/Un escritor venezolano en la Unión Soviética, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966.

Ocho palabreos, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1974.

Florenia, ciudad del hombre, Caracas, Editorial Arte, 1974.

Prosa completa, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977.

Tiempo de hablar, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1983.

«Guillermo López, padre e hijo», en *Ensayos venezolanos*, de Roberto José Lovera De-Sola, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979, pp. 199-205.

5. PRÓLOGOS

Prólogo a *El asalto a Curaçao*, de Gustavo Machado, Barcelona, Imprenta Myria, 1932, pp. 5-19.

«Itinerario de Max Blot», prólogo a *De Montmartre a las Gradillas*, de Max Blot, Caracas, Librería La France, 1944, p. s. n.

«Nota Liminar», prólogo a *Un poeta desaparecido y sus poemas*, de Joaquín Gabaldón Márquez, Caracas, Eds. Edime, 1954, p. s. n.

«A guisa de prólogo», a *Anecdotario estudiantil*, de José Tomás Jiménez Arráiz, Caracas, Tipografía La Nación, 1955, p. s. n.

Prólogo a *Obras selectas*, de José Rafael Pocaterra, Madrid-Caracas, Editorial Edime, 1956, p. s. n.

Prólogo a *La ciencia amena*, de Aristides Bastidas, Caracas, Editorial Fuentes, 1973, pp. 7-8.

«En la dura y negra noche de llorar su muerte», prólogo a *Poesía revolucionaria 1960-1973*, de Pablo Neruda, Caracas, Editorial Avilarte, 1974, pp. VII-XI.

«Un poeta inesperado», prólogo a *Ancho río, alto fuego. 1964-1974*, de Eduardo Gallegos Mancera, Caracas, Talleres Ávila Arte, 1975, pp. 9-16.

Prólogo a *Maravillosa Colombia*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1975, pp. 6-7.

Prólogo a *El Círculo de Bellas Artes*, de Luis Alfredo López Méndez, Editora El Nacional, 1976, pp. 1-11.

6. MISCELÁNEA

En las huellas de la pezuña (coaut. Rómulo Betancourt), en *Del garibaldismo estudiantil a la izquierda criolla*, de Arturo Sosa A. y Eloi Lengrand, Caracas, Eds. Centauro, 1981, pp. 309-454. [1929, 1ª ed.].

«Stalin», en *Venezuela y la U.R.S.S., Revista del Instituto Cultural Venezolano-soviético*, 1 (7 de noviembre de 1948), pp. 37-50.

Polémica sobre arte abstracto (coaut. Alejandro Otero Rodríguez), Caracas, Eds. del Ministerio de Educación, 1957.

Las Celestiales, comp., prefacio y notas de Iñaki de Errandonea, S.J., —seudónimo de Miguel Otero Silva—, Caracas, 1965.

Discurso de Orden de la Sesión Solemne del 23 de enero de 1965, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1965.

comp., *De los primitivos al Renacimiento en colecciones venezolanas*, Caracas, Compañía Shell de Venezuela, 1970.

comp., *Pintores abstractos en colecciones venezolanas*, Caracas, Compañía Shell de Venezuela, 1970.

Discurso de incorporación como individuo de número de don Miguel Otero Silva. Contestación del académico don Fernando Paz Castillo, Caracas, Empresa El Cojo, 1972.

Un morrocoy en el cielo. (Antología humorística), Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

Andrés Eloy Blanco. (Reportaje para los niños de Venezuela), Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1980.

Un morrocoy en el infierno. (humor...humor...humor), prólogo de Adriano González León, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1981.

7. ENTREVISTAS

- Entrevista realizada por *El Diabolo Cojuelo* —seudónimo de Antonio Muíño Laureda—, en *Momento*, IV, 199 (6 de mayo de 1960), pp. 90-92.
- «El foro recibe a su creador», entrevista realizada por Omar Pérez, en *El Nacional*, Caracas, (5 de agosto de 1968), p. C-5.
- «Prueba oral de un novelista», entrevista realizada por Leonor Botifol, en *El Nacional*, Caracas (18 de febrero de 1969), p. C-12-13.
- Entrevista realizada por Lorenzo Batallán, en *El Nacional*, Caracas (3 de julio de 1970), p. C-4.
- «Miguel Otero Silva: problemática política y cultural», entrevista realizada por Mariela Álvarez, en *Summa*, 26 (1-15 de abril de 1971), pp. 48-49.
- Entrevista grabada realizada por Elio Gómez Grillo, el 14 de mayo de 1974 para el programa radiofónico «El Museo de la Palabra», del Departamento Audiovisual de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.
- Entrevista realizada por Mario Castro Arenas, en *Momento*, Caracas, XIX, 1023 (23-29 de febrero de 1976), pp. 10-13.
- Entrevista realizada por Efraín Subero, en su libro *Cercanía de Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Arte, 1978, pp. 33-44.
- «Nos acercamos a la catástrofe», entrevista realizada por Ramón Hernández, en *El Nacional*, Caracas (12 de diciembre de 1982), p. A-6.
- Entrevista realizada en 1983 por Ciro Bianchi Ross, en su libro *Voces de América Latina*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988, pp. 13-26.
- «Otero Silva se confiesa “asesor técnico”», entrevista realizada por Elizabeth Baralt, en *Producto*, 12 (3 de septiembre de 1984), pp. 26-28.
- «Puedo morir tranquilo de conciencia», entrevista realizada por Corina Yepes, en *Antorcha*, El Tigre (29 de agosto de 1985), p. 15.
- Entrevista realizada por José Pulido, en *El Nacional*, Caracas, 29 de agosto de 1985.
- «Dos generaciones», entrevista grabada realizada por Napoleón Bravo, depositada en el Archivo de la Palabra del Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional de Venezuela, s. a.
- «De un poeta para otro poeta: de Miguel Otero Silva para Andrés Eloy Blanco», entrevista realizada por Napoleón Bravo para el programa grabado «Especialísimo», retransmitido por Radio Capital, Caracas, s. a.
- Entrevista grabada realizada por Cecilia Martínez, depositada en el Archivo de la Palabra del Instituto Autónomo de la Biblioteca Nacional de Venezuela, s. a.

8. DISCOGRAFÍA

La voz de Miguel Otero Silva. Elegía coral a Andrés Eloy Blanco, Caracas, Eds. Freddy Reina, 1970.

Miguel Otero Silva, Narrativa y poesía, La Habana, Casa de las Américas, 1981.

9. VIDEOGRABACIONES

Reportaje, producción y dirección de Juan Croce, Caracas, 1970, un casete (8 min). El escritor expresa su posición ante la “generación del 28”.

II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MIGUEL OTERO SILVA

1. REPERTORIOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS

SUBERO, Efraín, «Contribución a la bibliografía de Miguel Otero Silva», en *Cercanía de Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Arte, 1978, pp. 91-239. _____,

«Bibliografía», en *Casas muertas/Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 363-382.

2. PRÓLOGOS

CARRIÓN, Benjamín, «Casas muertas de Miguel Otero Silva», prólogo a *Casas muertas*, Guayaquil, Editorial Ariel Universal, 1974, pp. 5-9.

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano, prólogo a *Un morrocoy en el infierno. (humor...humor...humor)*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1981, pp. 7-9.

MEDINA, José Ramón, «Miguel Otero Silva, o el perfil de un humorista venezolano», prólogo a *Sinfonías tontas*, Caracas, Eds. Casa del Escritor, 1962, pp. 5-28. También en *Ensayos y perfiles*, de José Ramón Medina, Caracas, Ministerio de Educación, Dirección General, Departamento de Publicaciones.

_____, «Miguel Otero Silva y el compromiso de la poesía», prólogo a *Obra poética*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, pp. 9-43.

_____, prólogo a *Casas muertas/Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. IX-XXVII.

PACHECO, Carlos, prólogo a *Casas muertas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, pp. 7-18.

SAMBRANO URDANETA, Óscar, «Transfondo histórico y social en Fiebre», en *Fiebre. (Novela de la revolución venezolana)*, Caracas, Eds. del Ministerio de Educación, 1961, pp. VI-XVII.

SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, prólogo a *La muerte de Honorio*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 7-13.

SILVA TELLERÍA, Ernesto, «Siete conceptos a manera de exordio», prólogo a *Fiebre. (Novela de la revolución venezolana)*, Caracas, Elite, 1939, pp. 6-14.

SOLANO, Armando, «Una novela de América», prólogo a *Fiebre. (Novela de la revolución venezolana)*, México, Eds. Morelos, 1940, pp. 7-10.

3. HOMENAJES

AA. VV., *Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Arte, 1968.

AA. VV., *Miguel Otero Silva y su tiempo*, Cumaná, Universidad de Oriente, 1986.

4. ESTUDIOS

A) MONOGRAFÍAS

- AA.VV., *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*, Judit Gerendas, comp., Mérida, Eds. MUCUGLIFO, 1993. Contiene:
- BARAJAS, María Josefina, «Lope de Aguirre: la traición y la tradición», pp. 119-131.
- BELLO, Pedro A., «La narrativa de Miguel Otero Silva o la ficción literaria como medio de representación del proceso histórico venezolano contemporáneo», pp. 55-66.
- BENKO, Susana, *Catálogo de la Colección Donación Miguel Otero Silva*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1993.
- GERENDAS, Judit, «Miguel Otero Silva, la búsqueda de la justicia», pp. 11-20.
- GERENDAS, Judit, introducción, p. 7.
- KLEIN DE BOUZAGLO, Eva, «Lope de Aguirre: héroe emancipador», pp. 105-112.
- KOZAK ROVERO, Gisela, «Divina guachafita sagrada», pp. 97-103.
- LLEBOT CAZALIS, Amaya, «La novela de la búsqueda», pp. 113-118.
- MONTERO NOUEL, Florence, «Fiebre: una visión de la Venezuela gomecista», pp. 77-84.
- OSORIO, Nelson, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», pp. 37-53.
- _____, «Para rescatar un cuento de Miguel Otero Silva», pp. 143-152.
- PACHECO, Carlos, «Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva», pp. 21-36.
- RAMÍREZ, Fanny: «*La muerte de Honorio*: lectura desde el testimonio», pp. 85-96.
- SAMBRANO URDANETA, Óscar, «El primer poemario de Miguel Otero Silva», pp. 71-75.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, «Otero Silva periodista», pp. 133-142.
- PAZ CASTILLO, Fernando, *Miguel Otero Silva. Su obra literaria*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1975.
- PRIETO FIGUEROA, Luis Beltrán, *La poesía social de Miguel Otero Silva*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1987.
- SZICHMAN, Mario, *Miguel Otero Silva. Mitología de una generación frustrada*, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1975.
- B) ARTÍCULOS**
- AINSA, Fernando, «La opresión del espacio en *Casas muertas*», en *Imagen*, 57 (25 de julio-1 de agosto de 1972), pp. 4-5.
- ALONSO, María Rosa, «Tradición y poesía en *Casas muertas*», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (1 de diciembre de 1955), p. 5.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, «*Oficina n° 1*, novela de Miguel Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (19 de mayo de 1991), p. 2.
- BENEDETTI, Mario, «Miguel Otero Silva y el rescate de un personaje histórico», en *El Nacional*, Caracas, 15 de septiembre de 1981, p. C-11.
- BUENO, Salvador, «La creación narrativa de Miguel Otero Silva», en su libro *Cuba, crucero del mundo*, La Habana, Pablo de la Torriente, 1989, pp. 49-54.

- CAMPOS, Jorge, «*La muerte de Honorio de Miguel Otero Silva*», en *Ínsula*, 212-213 (1964), p. 20.
- CARRIÓN, Benjamín, Miguel Otero Silva... y a veces lloro sin querer», *Imagen*, 79 (15-31 de agosto de 1970).
- DELGADO, Luisa Elena, «Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense, 13 (1984), pp. 204-207.
- GUTIÉRREZ SOUZA, Manuel, «*Casas muertas: el olvido de la memoria*», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 20 de octubre de 1985, p. 5.
- LABARCA, Yanira, «Miguel Otero Silva, trayectoria de un novelista a través de sus generaciones», en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad del Zulia. [En prensa].
- LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, Oswaldo, «*Cuando quiero llorar no lloro. Tres Victorinos de presente ausencia*», en *Imagen*, 14 (8-15 de septiembre de 1971), pp. 7-8.
- LATCHAM, Ricardo A., «*Casas muertas y su contenido venezolano*», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (8 de marzo de 1956), p. 5.
- LISCANO, Juan, «Miguel Otero Silva y su tránsito», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (29 de agosto de 1993).
- LOVERA DE-SOLA, Roberto José, «*Cuando quiero llorar no lloro: tres vidas paralelas de jóvenes venezolanos vistas por un novelista pesimista*», en *Letras Nuevas*, 5 (agosto-septiembre de 1970), pp. 32-33.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, «Miguel Otero Silva: La pasión política de un escritor», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, p. 14.
- _____, «Una novelística de la violencia», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (24 de agosto de 1986), p. 8.
- _____, «Su narrativa. (1908-1985)», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (26 de agosto de 1990). p. C-3.
- MORENO-DURÁN, Rafael-Humberto, «Sobre dos obras de Miguel Otero Silva», en *Imagen*, 92-93 (15 marzo-15 de abril de 1974), pp. 1-2.
- NUCETE SARDI, José, «*Casas muertas*», en *Cultura Universitaria*, 51 (septiembre-octubre de 1955), pp. 83-84.
- OSORIO, Nelson, «La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva», en *Casa de las Américas*, 190 (enero-marzo de 1993), pp. 34-41.
- PACHECO, Carlos, «Retrospectiva crítica de Miguel Otero Silva», en *Revista Iberoamericana*, 166-167 (enero-junio de 1994), pp. 185-197.
- PAZ CASTILLO, Fernando, «*Casas muertas*, de Miguel Otero Silva», en *Revista Nacional de Cultura*, 112-113 (septiembre-diciembre), 1955.
- PEDREÁÑEZ TREJO, Héctor, «Tema y estilo de *Cuando quiero llorar no lloro*», en *Imagen*, 7 (1991), p. 3.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, «*Cuando quiero llorar no lloro...*», en *El Nacional*, Caracas (23 de octubre de 1970).
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, «La constante política en Miguel Otero Silva», en *El Nacional*, Caracas (29 de agosto de 1985),

- _____, «Escritor versátil, periodista de rango, reconstructor memorístico», en *Bohemia*, 1158 (2-8 de septiembre de 1985).
- _____, «Voces secretas en la obra de Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (8 de septiembre de 1985), p. 7.
- _____, «Periodista a toda prueba», en *El Nacional*, Caracas (3 de agosto de 1986), p. C-1.
- _____, «Miguel en tiempos de Gómez», en *El Globo*, Caracas (28 de agosto de 1991), p. 17.
- _____, «Miguel Otero Silva inédito», en *El Nacional*, Caracas, (28 de agosto de 1991).
- TORRE, Guillermo de, «Destinos humanos y petróleo en una novela de Miguel Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (11 de mayo de 1961), p. 4.
- YARZA, Pálmenes, «Segunda novela de Otero Silva», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 25 de octubre de 1956.
- ZALAMEA BORDA, Eduardo, «Novela y poesía en *Casas muertas*», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas (31 de mayo de 1956), p. 5.
- C) ARTÍCULOS INCLUIDOS EN ESTUDIOS
- ARAUJO, Orlando, «Qué buscaba Miguel Otero Silva», en su libro *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972, pp. 135-154.
- BARNOLA, Pedro Pablo, «Miguel Otero Silva y *Casas muertas*», en su libro *Estudios críticos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, pp. 175-185.
- BOHORQUEZ, Douglas, «Cuando quiero llorar no lloro: la lógica paralela del personaje», en su trabajo inédito *Del personaje y su contexto en tres novelas venezolanas*, Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario Rafael Rangel, s. a., pp. 3-24.
- BRIZUELA, Javier Nieves, «Carmen Rosa Villena. Un destino para la soledad», en su libro *Viaje a través de dos vientos*, Valencia (Venezuela), Eds. del Gobierno de Carabobo, 1991, pp. 11-49.
- CHACÓN, Alfredo, «La muerte de Honorio», en su libro *La pasión literaria*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988, pp. 73-76.
- DELPRAT, François, «Caudillisme y dictature dans *Fiebre*, roman de Miguel Otero Silva», en «*Caudillos*», «*caciques*» y *dictateurs dans le roman hispano-américain*, coord. Paul Verdevoye, Paris, Editions Hispaniques, 1978, pp. 511-527.
- DÍAZ SEIJAS, Pedro, «Cuando quiero llorar no lloro, novela experimental», en su libro *Deslindes*, Caracas, Ernesto Armitano, editor, 1972, pp. 25-29.
- _____, «Un pueblo sobre las sabanas de Guanipa», en su libro *Apuntes y aproximaciones*, Caracas, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, 1962, pp. 53-56.
- GRILLET, Roldán Esteva, «Una novela del 28», en su libro *Rescaldos*, Mérida, Eds. La Draga y El Dragón, 1974, pp. 69-88.
- LISCANO, Juan, «Un poeta realista: Otero Silva», en su libro *Lecturas de poetas y poesía*, Academia Nacional de la Historia, 1985, pp. 203-211.
- LOVERA DE-SOLA, Roberto José, «Miguel Otero Silva», en *Vidas venezolanas*, selección y coordinación de Roberto José Lovera De-Sola, Caracas, Alfadil Ediciones, 1983, pp. 131-138.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, «Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva», en su libro *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985, pp. 17-128.

_____, «Miguel Otero Silva», en su libro *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 189-227.

MORÓN, Guillermo, «Noticia sobre Miguel Otero Silva», en su libro *Escritores Latinoamericanos Contemporáneos*, Caracas, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1979, pp. 173-213.

ORIHUELA, Augusto Germán, «La muerte de Honorio», en su libro *Desde la colina. (Aproximaciones críticas)*, Caracas, Ministerio de Educación, 1969, pp. 113-115.

OROPEZA, José Napoleón, «Miguel Otero Silva y la representación novelesca de un entorno social», en su libro *Para fijar un rostro. (Notas sobre la novelística venezolana actual)*, Valencia (Venezuela), Vadell Hermanos Editores, pp. 247-285.

RAMA, Ángel, «Miguel Otero Silva, de una a otra Venezuela», en su libro *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, pp. 83-91.

TORRE, Guillermo de, «Dos novelas venezolanas de Miguel Otero Silva», en su libro *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963, pp. 205-216.

VENEGAS FILARDO, Pascual, «Una novela de Miguel Otero Silva», en su libro *Novelas y novelistas de Venezuela*, Caracas, Tipografía La Nación, 1955, pp. 25-30.

III. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA VENEZOLANA

1. REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

BECCO, Horacio Jorge, *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*, 2 vols., prólogo de Pedro Grases, Caracas, Eds. Centauro, 1978.

LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, Oswaldo, y Rafael di Prisco, coords., *Bibliografía de la novela venezolana*, Caracas, Centro de Estudios Literarios, Universidad Central de Venezuela, 1963.

LOVERA DE-SOLA, Roberto José, «Bibliografía fundamental de Venezuela: Obras generales para el estudio de la literatura venezolana; repertorio de fuentes directas, colaterales y conexas», en *Libros al Día*, vol. III, 42-43 (febrero-marzo de 1978), pp. 41-54.

2. HISTORIAS Y CRÍTICA LITERARIA VENEZOLANAS

AGUDO FREITES, Raúl, *Del realismo romántico al realismo onírico. (Ensayo sobre la narrativa venezolana)*, Caracas-Costa Rica, Editorial Síntesis Dosmil/Editorial Texto, 1975.

ANGARITA ARVELO, Rafael, *Historia y crítica de la novela en Venezuela*, Berlín, Imprenta de August Pries, 1938.

ARAUJO, Orlando, *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

BARRIOS MORA, José R., *Compendio histórico de la literatura venezolana*, prólogo de José Humberto Quintero, Buenos Aires, Talleres Gráficos Américalse, 1950.

CARDOZO, Lubio y Juan Pintó, coords., *Diccionario general de la literatura venezolana*, 2 vols, Mérida, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres», 1987.

- CASTRO, José Antonio, *Ocultación y revelación*, Maracaibo, Editorial de la Universidad del Zulia, 1986.
- CORREA, Luis, *Terra Patrum*, 2 vols., Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.
- DÍAZ SEIJAS, Pedro, *Orientaciones y tendencias de la novela venezolana*, Caracas, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, 1949.
- _____, *La antigua y la moderna literatura venezolana*, Caracas, Ernesto Armitano, editor, 1966.
- _____, *La novela y el ensayo en Venezuela*, Caracas, Ernesto Armitano, editor, 1972.
- GARMENDIA, Salvador, *La novela en Venezuela*, Caracas, Oficina Central de Información, s. a.
- LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, Oswaldo, *10 novelas venezolanas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.
- LASARTE VALCÁRCEL, Javier, *Sobre literatura venezolana*, Caracas, Eds. La Casa de Bello, 1992.
- LISCANO, Juan, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Alfadil Ediciones, 1984.
- MANCERA GALLETI, Ángel, *Quiénes narran y cuentan en Venezuela. (Fichero bibliográfico para la historia de la novela y cuentos venezolanos)*, Caracas, Eds. Caribe, 1958.
- MEDINA, José Ramón, *Noventa años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- MILIANI, Domingo, *Vida intelectual de Venezuela. Dos esquemas*, Caracas, Ministerio de Educación, Dirección General, Departamento de Publicaciones, 1971.
- _____, *Prueba de fuego*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1973.
- _____, *Tríptico venezolano*, selección, introducción y prólogo de Nelson Osorio, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
- MIRANDA, Julio, *Proceso a la narrativa venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Eds. de la Biblioteca, 1975.
- _____, *En off, cine y narrativa en Venezuela*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1982.
- _____, «Cine y literatura», en su libro *Palabras sobre imágenes.*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994, pp. 29-56.
- MORÓN, Guillermo, *Escritores latinoamericanos contemporáneos*, Caracas, Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1979.
- OLIVARES, Jorge, *La novela decadente en Venezuela*, Caracas, Editorial Armitano, 1984.
- OROPEZA, José Napoleón, *Para fijar un rostro*, Valencia (Venezuela), Vadell Hermanos Editores, 1984.
- PARRA, Juan Darío, *Orígenes de la novela venezolana*, Maracaibo, Universidad del Zulia, Centro de Estudios Literarios, 1973.
- PAZ CASTILLO, Fernando, *Reflexiones de atardecer*, Caracas, Eds. del Ministerio de Educación, 1964.
- PICÓN SALAS, Mariano, *Literatura venezolana*, México, Editorial Diana, 1952.
- _____, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984.

PRISCO, Rafael di, prólogo a *Narrativa venezolana contemporánea*. (Antología), Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 3-16.

_____, *Acerca de los orígenes de la novela venezolana*, Universidad Central de Venezuela, 1969.

RAMA, Ángel, «La lucha con lo real», prólogo a *Aquí Venezuela cuenta*, selección de Edmundo Aray, Montevideo, Arca Editorial, 1963, pp. 5-12.

_____, *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

RATTCLIFF, Dillwyn, *La prosa de ficción en Venezuela*, trad. Rafael di Prisco, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1966.

Revista Iberoamericana, número especial dedicado a la literatura venezolana, 166-167 (enero-junio de 1994).

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «Juegos del espacio y estrategias del personaje en José Antonio Ramos Sucre», en *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, 159 (abril-junio de 1992), pp. 597-609.

SALAS DE LECUNA, Yolanda, *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

SANTAELLA, Juan Carlos, comp., *Manifiestos literarios venezolanos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

SIWKA, Colette, *Historia, biografía y literatura. Venezuela Siglo XIX*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1982.

USLAR PIETRI, Arturo, *La novela en Venezuela*, Buenos Aires, Publicaciones de la Embajada de Venezuela, s. a.

_____, *Letras y hombres de Venezuela*, México, F.C.E., 1948.

VENEGAS FILARDO, Pascual, *Novelas y novelistas de Venezuela*, Caracas, Tipografía La Nación, 1955.

A) VANGUARDIA Y AÑOS VEINTE

AGUDO FREITES, Raúl, *Pío Tamayo y la vanguardia*, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1969.

CASTELLANOS, Enrique, *La generación de 18 en la poética venezolana*, Caracas, Eds. del Cuatricentenario de Caracas, 1966.

GABALDÓN MÁRQUEZ, Joaquín, *Memoria y cuento de la generación del 28*, Caracas, Concejo Municipal de Distrito Federal, 1978.

OSORIO, Nelson, *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. (Antecedentes y documentos)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985.

RODRÍGUEZ, Manuel Alfredo, *La revista "Oriflama" y el espíritu del 28*, Caracas, Eds. Centauro, 1987.

PAZ CASTILLO, Fernando, *Entre pintores y escritores*, Caracas, Editorial Arte, 1970.

TORREALBA LOSSI, Mario, *Los poetas venezolanos de 1918*, Caracas, Editorial Simón Rodríguez, 1955.

B) CRIOLLISMO, REGIONALISMO Y NARRATIVA DE LA TIERRA

CARDOZO, Lubio, *El criollismo, período de estabilización de la narrativa nacional. (Una hipótesis)*, Mérida, Editorial Venezolana, 1982.

LEO, Ulrich, *Rómulo Gallegos y el arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984.

MILIANI, Domingo, «Esquema para una tipología galleguiana», en su libro *Prueba de fuego*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1973, pp. 38-48.

MORALES, Ángel Luis, *La naturaleza venezolana en la obra de Rómulo Gallegos*, San Juan (Puerto Rico), Editorial del Departamento de Instrucción Pública, 1969.

SAMBRANO URDANETA, Óscar e Isaac Pardo, coords., *Rómulo Gallegos, multivisión*, Caracas, Eds. de la Presidencia de la República, 1986.

C) NARRATIVA DEL PETRÓLEO

ARAUJO, Orlando, «Petróleo, literatura y todo lo demás», en «Papel literario» de *El Nacional*, Caracas (7 de septiembre de 1975), p. 7.

CAMPOS, Miguel Ángel, *Las novedades del petróleo*, Caracas, Editorial Fundarte, 1994.

CARRERA, Gustavo Luis, *La novela del petróleo en Venezuela*, Caracas, Servicios Venezolanos de Publicidad, 1972.

CASANOVA, Eduardo, «La novela del petróleo», en *Imagen*, 6 (julio de 1971), p. 7.

LÓPEZ RUIZ, Juvenal, «La rapsodia del petróleo», en *Imagen*, 8 (agosto de 1971).

D) LITERATURA DE LOS 60-70 y NARRATIVA DE LA VIOLENCIA

AA.VV., «La violencia y la literatura», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 23 de febrero de 1975, p. 5.

BARROETA, José, *La hoguera de otra edad. (Aproximación a dos Grupos Literarios: "El Techo de la Ballena" y "Tabla Redonda")*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1982.

BEROES, Pedro, prólogo a *Ficción 67*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1967, pp. 9-24.

MILIANI, Domingo, «Diez años de narrativa venezolana. (1960-1970)», en su libro *Prueba de fuego*, Caracas, Monte Ávila, 1973, pp. 13-37.

NAVARRO, Armando, *Narradores venezolanos de la nueva generación*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.

SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, «Notas para una narrativa de la violencia», en «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 7 de marzo de 1978.

RAMA, Ángel, comp., *Antología de "El Techo de la Ballena"*, Caracas, Editorial Fundarte, 1987.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Óscar, *Intromisión en el paisaje*, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

IV. ESTUDIOS SOBRE HISTORIA DE VENEZUELA

- AA.VV. *Gómez, gomecismo y antigomecismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 1987.
- ARANDA, Sergio, *Las clases sociales y el estado. El caso de Venezuela*, Caracas, Editorial Pomaire-Fuentes Editores, 1992.
- ARAUJO, Orlando, *Venezuela violenta*, Caracas, Eds. Espérides [sic], 1968.
- BETANCOURT, Rómulo, *Venezuela. Política y petróleo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979.
- BLANCO MUÑOZ, Agustín, *La izquierda revolucionaria surge*, Caracas, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, 1981.
- BRICEÑO-LEÓN, Roberto, *Los efectos perversos del petróleo*, Caracas, Fondo Editorial Acta Científica Venezolana/Consortio de Ediciones Capriles, 1990.
- BRITO FIGUEROA, Federico, *Historia económica y social de Venezuela*, 2 tomos, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1986.
- CABALLERO, Manuel, *Las Venezuelas del siglo XX*, Caracas, Grijalbo, 1988.
- _____, *Gómez, el tirano liberal*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- CARDOZO, Arturo, *Proceso histórico de Venezuela*, 2 tomos, Caracas, Eds. S. G., 1986.
- CARRERA DAMAS, Germán, *Una nación llamada Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- CASTELLANOS, Rafael Ramón, *La sublevación militar del 7 de abril de 1928*, Caracas, Italgráfica, 1978.
- CROES, Hemmy, *El movimiento obrero venezolano*, Caracas, Eds. Movimiento Obrero, 1973.
- CHACÓN, Alfredo, *La izquierda cultural venezolana, 1958-1968. (Ensayo y antología)*, Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970.
- FIGUEROA, Federico: *Temas y ensayos sobre historia social venezolana*, Caracas, Fondo Editorial Lola de Fuenmayor, Universidad Santa María, 1985.
- FUENMAYOR, Juan Bautista, *1928-1948. Viente años de política*, Caracas, Talleres Tipográficos de Miguel Ángel García e Hijo, 1979.
- _____, *Historia de la Venezuela política contemporánea. 1899-1969*, 4 tomos, Caracas, Talleres Tipográficos de Miguel Ángel García e Hijo, 1979.
- GUZMÁN, Calazán, *El Tigre, ciudad cincuentenaria*, El Tigrito (Edo. Anzoátegui, Venezuela), Impresos Guanipa, 1983.
- LÁREZ, Fermín, *El movimiento sindical y la lucha política en Venezuela (1936-1959)*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana/Instituto Nacional de Altos Estudios Sindicales, 1993.
- LEDEZMA, Pedro, *Marxismo y programas en la lucha antigomecista. (1926-1936)*, Caracas, Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1978.
- LEÓN, Juan Francisco de, *Enfoque clasista del problema petrolero venezolano*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1972.
- Libro Negro*, José Agustín Catalá, editor, Caracas, 1974.
- Libro Rojo*, Caracas, Eds. Centauro, 1985.

- MALAVÉ MATA, Héctor, *Formación histórica del antidesarrollo en Venezuela*, La Habana, Casa de las Américas, 1974.
- MORÓN, Guillermo, *Breve historia de Venezuela*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1979.
- NÚÑEZ, Enrique Bernardo, *La ciudad de los techos rojos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988.
- PEDRAZZINI, Yves y Magaly Sánchez, *Malandros, bandas y niños de la calle*, Valencia (Venezuela), Vadell Hermanos Editores, 1992.
- OVIEDO Y BAÑOS, José de, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, 2 tomos, Caracas, Eds. Fundación Cadafe, 1982.
- PÉREZ SCHAEL, María Sol, *Petróleo, cultura y poder en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- PICÓN SALAS, Mariano, *Comprensión de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.
- PINO ITURRIETA, Elías, *Positivismo y gomecismo*, Caracas, Eds. de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad, Instituto de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad Central de Venezuela, 1978.
- _____, coord., *Juan Vicente Gómez y su época*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988.
- PLAZA, Salvador de la, *La formación de las clases sociales en Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974.
- QUINTERO, Rodolfo, *El petróleo y nuestra sociedad*, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- _____, *La cultura nacional y popular*, Caracas, Imprenta Universitaria, Universidad Central de Venezuela, 1976.
- _____, *Antropología del petróleo*, México, Siglo XXI, 1978.
- _____, *La cultura del petróleo*, Caracas, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, 1985.
- RANGEL, Domingo Alberto, *La oligarquía del dinero*, Caracas, Editorial Fuentes, 1972.
- SALAS, Guillermo José, *Petróleo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
- SALCEDO-BASTARDO, José Luis, *Historia Fundamental de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, «Las mujeres bajo el gomecismo. Del silencio al estallido», en *El Nacional*, Caracas (8 de marzo de 1978), p. C-4.
- SEGNINI, Yolanda, *La consolidación del régimen de Juan Vicente Gómez*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1982.
- _____, *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1987.
- SILVA MICHELENA, José Agustín, «Clases sociales y estructura de poder en Venezuela», en *Suplemento "S"*, 3 (julio-agosto de 1972), pp. 34-42.
- SOSA, Arturo A. y Eloi Lengreand, *Del garibaldismo estudiantil a la izquierda criolla. Los orígenes marxistas del proyecto de A. D. (1928-1935)*, Caracas, Eds. Centauro, 1981.
- TORREALBA LOSSI, Mario, *Los años de la ira*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979.

- TROCONIS DE VERACOECHEA, Emilia, *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*, Caracas, Alfadil Ediciones/Academia Nacional de la Historia, 1990.
- USLAR PIETRI, Arturo, *De una a otra Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- VALSALICE, Luigi, *Guerrilla y política. Curso de acción en Venezuela (1962-1969)*, trad. Claudio Ferrari, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1975.
- VALLENILLA LANZ, Laureano, *Cesarismo democrático*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- VELÁSQUEZ, Ramón J., comp., *Epígrafes para un perfil de la Venezuela contemporánea*, Caracas, Publicaciones Colegio Universitario Francisco de Miranda, 2 tomos, 1982.

V. ESTUDIOS E HISTORIAS DE LITERATURA LATINOAMERICANAS

- AA.VV., *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- AA.VV., *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- AA.VV., *Diosas, musas y mujeres*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- AA.VV., *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1994.
- AINSA, Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- _____, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1986.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 tomos, México, F.C.E., 1977.
- BEVERLY, John, *Del lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Institute for the study of ideologies and literatura, 1987.
- BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX*, trad. Raymond L. Williams, México, F.C.E., 1984.
- BURGOS, Fernando, ed., *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Editorial Orígenes, 1986.
- CAMPRA, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987.
- CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Eds. de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- CRUZ LEAL, IRAIDES, «Hispanoamérica: el clamor testimonial de las voces marginadas», en *Espejo de paciencia*, 1 (1996), pp. 14-19.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, coordinación e introducción, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XX, 1986.
- FRANCO, Jean, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
- _____, *La cultura moderna en América Latina*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1971
- _____, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1979.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1969.

- GÁLVEZ, Marina, *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*, Madrid, Taurus, 1991.
 _____, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel, *La narrativa de Manurel Puig. (Por una crítica en libertad)*, Universidad de La Laguna, 1993. [2ª ed. ampliada].
- GERENDAS, Judit, *El fósforo cautivo. (Literatura latinoamericana y autoafirmación)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1992.
- GRANDE, Félix, *Once artistas y un dios*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1981.
- LOVELUCK, Juan, *La novela hispanoamericana*, selección, introducción y notas, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. [Cuarta edición, revisada].
- MORENO-DURÁN, Rafael-Humberto, *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988. [2ª ed. corregida y aumentada].
- NAVARRETE ORTA, Luis, *Literatura e ideas en la historia hispanoamericana*, Cuadernos Lagoven, 1991.
- ORTEGA, Julio, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- ORTEGA, Julio, *La contemplación y la fiesta*, Lima, Editorial Universitaria, 1968.
- OSORIO, Nelson, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
 _____, comp., *Manifiestos, proclamas y polémicas de vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PÉREZ, Trinidad, prólogo y selección, *Tres novelas ejemplares*, La Habana, Casa de las Américas, 1971.
- PIZARRO, Ana, coord., *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987.
 _____, coord., *La literatura latinoamericana como proceso*, Bibliotecas Universitarias/Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.
- RAMA, Ángel, *La transculturación narrativa de América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
 _____, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RODRÍGUEZ CARUCCI, Alberto, *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica*, Mérida, Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres», 1988.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El "boom" de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *La literatura hispanoamericana entre el compromiso y el experimento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.
- ROY, Joaquín, compilación e introducción, *Narrativa y crítica de Nuestra América*, Madrid, 1978.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Eds. Cátedra, 1991.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Eds. Cátedra, 1981.

TRIGO, Pedro, *Narrativa de un continente en transformación*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1976.

USLAR PIETRI, Arturo, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Madrid, Edime, 1974.

VI. ESTUDIOS SOBRE HISTORIA Y CULTURA LATINOAMERICANAS

AA.VV., *Cultura y dependencia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

BLANCO MUÑOZ, Agustín, *Latinoamérica: la historia violentada*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977.

BAYÓN, Damián, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987.

RIBEIRO, Darcy, *Las américas y la civilización*, 3 vols., trad. Renzo Pihllharte, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982.

_____, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.

MOSONYI, Esteban Emilio, *Identidad nacional y culturas populares*, Caracas, Editorial La enseñanza viva, 1982.

PICÓN SALAS, Mariano, *De la Conquista a la Independencia*, México, F.C.E., 1969.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Eds. del Norte, 1984.

ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1984.

VII. ESTUDIOS SOBRE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

AA.VV., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.

ADORNO, Theodor W., *La ideología como lenguaje*, trad. Justo Pérez Corral, Madrid, Taurus Ediciones, 1982.

BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, F.C.E., 1986.

_____, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus Ediciones, 1989.

BOOTH, Wayne, *La retórica de la ficción*, trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1978.

_____, *Retórica de la ironía*, trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1988.

_____, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1988.

FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, trad. Helenae Uxori, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

_____, *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus Ediciones, 1989.

GOLDMANN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Editorial Ayuso, 1975. [Edición corregida y aumentada].

GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch, editor, 1980.

LUKÁCS, Georg, *Estética*, 4 vols., trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Eds. Grijalbo, 1982.

MACHEREY, Pierre, *Para una teoría de la producción literaria*, trad. Gustavo Luis Carrera, Caracas, Eds. de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1974.

TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1985. [3ª edición corregida y aumentada].