

Esta edición PDF
del **Papel Literario**
se produce
con el apoyo de



ESCRIBE TAHÍA RIVERO, EN LAS FORMAS ELUSIVAS: En los ochenta y noventa proliferaban eventos, salones, bienales y obras comisionadas representativas que dimensionaron la difusión y visibilidad del arte venezolano local e internacionalmente, pero a la larga, los caminos forjados a contracorriente, con el esfuerzo personal y colectivo que se requiere hoy en día, resplandecen con firmeza y voluntad.

FUNDADO EN 1943

Papel Literario

81 AÑOS

DOMINGO 12 DE ENERO DE 2025

•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com/•https://www.elnacional.com/papel-literario/•Twitter @papeliterario

HOMENAJE >> OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ (1944-2019)

La calma del persuasor

Hace cinco años (5 de enero de 2019) falleció Oscar Rodríguez Ortiz (1944-2019), crítico literario de larga trayectoria y prolífico hacer, ensayista, compilador y autor de una novela. Fue además jefe de redacción de la revista *Zona Franca*, director literario de Monte Ávila Editores y coordinador editorial de la Biblioteca Ayacucho

MIGUEL ÁNGEL CAMPOS

Conocí a Oscar Rodríguez Ortiz en la oportunidad cuando fue parte del jurado del concurso de ensayo de la primera “Bienal de Literatura Mariano Picón Salas” (1991). No asistió a la premiación, pero poco después estubo en Maracaibo, invitado por el Museo de Artes Gráficas, hizo una conferencia erudita sobre el ensayo clásico venezolano y en contrapunto con el género. Allí, finalmente, nos saludamos y esa amistad nunca se interrumpió, hablamos por última vez en octubre de 2018. En mis idas a Caracas siempre lo llamaba y no faltaba tiempo para tomar un café en los alrededores de la Florida o almorzar en su apartamento, donde por algún apremio alguna vez pernocté.

En aquel concurso, donde mi libro *La imaginación atrofiada* fue elegido, en el tráfico postal el envío se impregnó de un perfume de mujer, quizás de otra concursante, y aquella fragancia despistó al jurado, Oscar solía recordar esto siempre con una sonrisa que nunca era humor. Julio Ortega, otro miembro de aquel jurado, le pidió saber cuanto antes el género de la identidad, pues una mujer no podía escribir así, lo que seguramente Oscar hizo oportunamente. Alguna conversación debió llevarnos tiempo después al previsible asunto ensayo y escritura femenina, y de la que ya no tengo recuerdos. Lo visité en su oficina de Biblioteca Ayacucho, siempre generoso se las arregló para entregarme decenas de títulos casi como donación, esa costumbre se mantuvo y yo solo debía llamarlo y ubicaba para mí autores y títulos en las librerías de Caracas. Otras veces, me enviaba duplicados de su propia biblioteca, era su manera de entusiasmo por la literatura y su emocional, el generoso sabía entregar lo más preciado, llenando el espacio formal con virtudes, la certidumbre de sus encarecimientos. Su esposa, Teresa Alvarenga, muy consciente de cómo él entendía la amistad, amorosa



OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ / ©VASCO SZINETAR

colaboraba con aquellas relaciones y disponía no solo su hogar sino una intermediación, y a manera de resguardo de lo invaluable.

Observador del país pensado desde una atalaya quintaesenciada, el juicio de su pensamiento intelectual, sus valoraciones puntuales de la representación, allí se sustentaba una ética y se constituía en todo un discurso: el pensador que escribe sobre los ensayistas que han modelado la nación y su cultura. Y, sin embargo, en esa elaboración se vaciaba más que el sentido común del investigador que daba con categorías y precisiones, nos dejaba sobre todo un ánimo, una perspectiva muy personal, sus propias convicciones, el disenter de quien había andado un camino sin dejar sobre la marcha ataduras o atascos que impidieran reordenar lo ya valuado. Cuando habla de la llegada de Julio Miranda a Venezuela (1968), se detiene en una frontera, construye una frontera, y hace una observación capital sobre la puesta al día de la cultura venezolana: “En apenas dos lustros esa cultura había convencido a sus productores y a sus consumidores de que, justamente, lo urbano y lo universal eran los valores con que debían conformarse las obras particulares”. Parecía angustiado por la poca representatividad de lo venezolano cuando comunicaba unos símbolos. En el prólogo de su antología del ensayo editado por la Contraloría General hay una indicación en ese rumbo, dirá que el costumbrismo construye un objeto nacional, pero se empobrece en expectación ecuménica. En cambio, en los sesenta hay un credo estético compartido por igual entre ideologías políticas distintas (intereses mentales y hábitos de una cultura del con-

sumo se apegan a lo universal), esto luce como todo un diagnóstico y dicho en plan de ajuste general: ese que necesita el crítico para emplazar un discurso de más largo alcance. El discurso que Picón Salas no llegó a leer le sirve de momento disyuntivo para ilustrar esta búsqueda, un prospecto de la cultura nacional está arropado en ese discurso. Sería una especie de humanización ya no orbitando en el proceso local histórico, sino en un ritmo planetario, estamos ya en la “década prodigiosa”. El país debe integrarse a una novedad salida de aquello tal vez extraño. Es la expectante universalización, esto le sirve como núcleo de su ensayo “Picón Salas, meditación de la cultura”, para ilustrar el concepto de cultura del propio Picón Salas, pero sobre todo para establecer una frontera. Es la superación definitiva de los nacionalismos telúricos y la literatura referencial, lo ve con claridad quien ha estudiado el ensayo y su proceso en contrapunto con la nacionalidad. Desde un discurso pospuesto se despliega la exigencia de una cultura que ya no puede ser agregado de un Estado pretencioso, tampoco representación social. Mete en aquella saga previa al mismo exigente de ahora, de universalidad y puesta al día. “*De la conquista a la Independencia* es un enorme gobelino de materias tan amplias...”, y aquí el crítico está haciendo juicio tanto de unos temas ya concluidos como de la escritura misma (*enorme gobelino*). Quien podía ver los ciclos de la literatura de ideas como manifestación de lo contemporáneo indicaba un momento nodal en el discurso y su fecha, todo un tiempo. Esto hoy puede verse sin esfuerzo. Otro de los que llama “los padres conscriptos”, Briceño Irago-

rry, representa lo desgajado en busca de una conciliación: entre el país biografiado y las asperezas del poder. Sin descuidar la supervisión del género ensayo observa como todos ellos se dan a una contemplación del país tradicionalista. El conjunto (Us-lar Pietri, Mijares, Díaz Sánchez, E. B. Núñez) coincide en la veneración del país de los ancestros, son “estos padres conscriptos, alarmados ante lo que nos ha hecho el petróleo, casi como un obstáculo...”. Su admirable capacidad de ver mutaciones, ciclos concluidos, renovaciones e identidades donde otros verían emergencias policiacas hace de sus ensayos una manera de crítica literaria donde lo examinado resulta elocuente desde su emplazamiento.

Cuando lo invitan a la conmemoración de los treinta años de la revista *Imagen* se permite cuestionar la indicación taxativa del título del foro. Entonces le pone signos de interrogación, vamos a primero a dudar, se dice. “¿La vanguardia en la revista *Imagen*?”. El texto corregido fue recogido en su último libro publicado por Equinoccio, *Los bordes de la continuidad* (2007), la primera constatación es esa de la década de los sesenta como muy ajena al concepto de vanguardia. La vanguardia intenta cambiar un orden artístico, es una segunda demostración. Concluirá que *Imagen* está en “las antípodas estéticas y políticas de ese singular y al parecer circunscrito fenómeno...”.

La forma como Rodríguez Ortiz interactuó con lo académico nos recuerda la relativa libertad de un cooperato intelectual libertadando en medio del horizonte cultural donde el Estado construye lo público. La academia lo respetaba porque interpretaba los tiempos desde la libertad del

intelectual que ha hecho sus propios ajustes. Debió sufrir con el desdén de lo institucional hacia los prospectos donde estuvo comprometido, el programa público de los gerentes de poco alcance.

Atesoró una manera de libertad que le permitía juzgar sin las aprensiones de la coyuntura, soledad y alejamiento de las corporaciones fueron importantes en la elección de un rumbo. Para él el análisis literario no concluía en la pura eficacia de un estilo de una escritura, y más que instrumento profesional; así hay en todos sus trabajos una adjetivación breve pero siempre también una pausa para ver lo solapado, el resto de la dinámica como flujo de un presente huido. Era una manera de poner los argumentos *ad hominem* en una representación pública sin ceder a los protocolos de la sociedad del conocimiento, a sus formatos prestigiosos, decir desde variaciones donde en lo civil se integran gestos ciudadanos y símbolos para producir unidades cuya continuidad admitan una lectura autoexplicativa.

Sus análisis muestran el país simultáneo, el bullir de su pensamiento que no siempre está en los libros, y tal vez debía horrorizarse de esos esquemas escolares que van a buscar seguridad y prestigio contando lo que ha pasado en la economía o la historia. Mínima dosis de correlato e inmersión en las abstracciones, estas explayan el horizonte de aquel en una actitud de realismo prudente, pero fundando siempre el reino de la imaginación y su riesgo. En sus libros no suele haber ajustadas bibliografías, tampoco citas a pie de página, pero sus fuentes están casi explicadas a lo largo de esas páginas, donde se despliega un ejercicio de demostración de estilo singular: insistencia en aclarar la propia voz, vueltas a lo descubierto y una hermenéutica de la duda a partir de una nueva evidencia. Lo leído se exhibe como en quien despliega una variedad de frutos, la autoridad no se remite a un nombre y ningún acuerdo se da por sentado, con estos no se construye, sirven para confrontar la propia convicción; hay un tono declarativo donde el ensayista va hilando, trae e interroga, luego suelta una afirmación cuya mayor persuasión reside en una provisionalidad que la hace fresca y reconocible en su inmediata fundación. Refiriéndose al libro de Díaz Sánchez, *Guzmán, elipse de una ambición de poder* (1954), ajusta una síntesis donde ya no es posible saber dónde está el puro registro de lo juzgado y dónde el índice moral de quien examina mostrando: “tendrá una entonación, pero predominante lo desazonado: la historia muestra los males algo así como perpetuos del país, el horror de la época que sigue a la Independencia, reunión de pícaros, arribistas y doctneros de pacotilla frente al fondo inmodificado de razas o clases a punto de entrar en rebelión”. De Wilde dijo Borges (no Harold Bloom) que tenía razón en todo o en casi todo, con este otro Oscar me ocurre que cuando el crítico hace una entrada al correlato, gusto del venezolano que interroga el paisaje, su glosa resulta como una verdad risueña, como si siempre hubiera estado allí, dicha desde la parsimonia no sorprende, sino que reintegra al lector a una desdeñada intuición.

(Continúa en la página 2)

La calma del persuasor

(Viene de la página 1)

Quizás su señera pasantía en la revista *Zona Franca* le haya servido para contristar la eficiencia de la crítica académica y las necesidades del punto de vista, en aquella revista se ejecutó una tradición de lo nacional donde la disidencia se nutría del compromiso con lo acumulado que debía ser revisado y no negado. Si Liscano representaba muy bien aquella pasión, redactores como Oscar Rodríguez Ortiz y Julio Miranda podían ser siempre la actualización o el recordatorio, y no estamos hablando de estilos de políticas culturales, sino de los perfiles del hacer intelectual donde ilustración y compromiso coinciden sin ceder ni estorbarse.

Lector de perspectiva, sus objetos no siempre están a la vista, para él la obra literaria se construía por acumulación, y si ataba un nombre desde la personalización era para ver cómo mejor iluminaba un contexto. Sus prólogos, apostillas e introducciones comienzan por una referencia impersonal, no nombra, sino que ordena, configura y fiado de su saber del panorama, este nunca le falla porque en la escritura examinada están los ecos de una doctrina, la del hombre guiado por los hilos de una genealogía donde no hay rupturas ni saltos. Sus ensayos, casi invariablemente, comienzan bordeando una periferia, especie de rodeo para aclararse a sí mismo de dónde viene el asunto, luego nos lo muestra en su hilado presente, una manera de evocar antecedentes y régimen sin hacer capítulo aparte. En trabajos como los dedicados a Rodolfo Moleiro, Díaz Sánchez y Briceño Iragorry, este procedimiento respaldedece, y nos vemos en trance seductor: una floresta invisible se nos revela, la obra aparece inmersa en una ecología persuasora. Y no es afán de ilustrar con datos del flujo, es sobre todo una hermenéutica; nos hace ver la obra en una perspectiva aluvional, condicionada por las carencias y vacíos, también por sus actos autárquicos de fuerza; su regusto por los ecos intergeneracionales es todo un horizonte de trabajo para el sumariador convencido de que no todo está a la vista.

Dio un contexto a nuestro ensayo de la identidad, rastreó la venezolanidad en nudos de tensión moral, pero siempre distinguía las señas del autor, sus insumos obraban gracias a la potencia de un catalizador que se para y enfatiza. Sea Mariño Palacio o Augusto Mijares, podía anotar con soltura aquello que se fugaba de la genealogía, lo completaba desde una intuición alimentada por imágenes menos visuales que energizadas. Si se trataba de ritmos o tendencias veía lo marginal y lo destacaba como revelación, indica en el costumbrismo, por ejemplo, cómo en su variopinta mirada falta la presencia del hombre como hecho humano, demasiado sumido en el paisaje de lo parroquial, y esto le quita encanto, y cuando este juicio es enunciado ya nos parece un hallazgo. Sobre la transición del ensayo nacional, que en una “segunda modernidad” se descubre contemplador de su propio objeto, Miguel Gomes ha valorado con justeza esa verificación de Oscar Rodríguez Ortiz, resalta su periodización para fijarla más allá del llamado *contenidismo*, repara en esas marcas que dan al ensayo su autonomía en un presente autorreferencial, “ensayo que con frecuencia se tiene a sí mismo por objeto”, y estamos aquí en el corazón del proceso creador como asunto.

En un juicio menos relativo, Gomes propone lo que llama “iconización de ideas” para integrar sus estudios sobre el ensayo a una identidad de la literatura venezolana sustentada en aspectos distintos a sus conflictos temáticos. Esto que lo lleva a prescindir de los pronombres personales, lo llama “liponomía”, y Gomes está pensando en un título como *Placebo* (1990). Pero es posible extenderlo al resto, habría así en sus libros una tensión donde el crítico se desplaza hacia el ensayista en busca de otra clase de autonomía, esa de la voz regulada para señalar no desde el pro-

nombre sino en uso de unos objetos, instrumentos o conceptos, el momento de esta indagación ya no sería solo un catálogo de libros, también la manera cómo son leídos esos libros –“no solo se hablará de un *terrorismo* estructuralista; y no solo se hará mención de la rigidez y los dogmas críticos *tratadísticos* que se contraponen a la libertad del ensayismo” (Gomes). La comparación con Pedro Emilio Coll se ajusta desde la posición y el gusto que delimita y evita abarcar –“este escritor ocupa en la *segunda modernidad* venezolana, como él la llama, un lugar similar al de Pedro Emilio Coll en el modernismo”. Como Coll, ponderó sin pontificar, hizo fluir un estilo de espaldas a las eficacias del tratado y su sanción escolar. Ver desde un punto cenital y elegir, darse tiempo, anotar al vuelo para luego moldear, desdén por los tratados, simpatía por lo fragmentario.

Atrás queda el ensayo de totalización, estudiado como tensión moral de un imaginario más que republicano, etnológico. En el suyo propio el descriptor se inclina sobre una explosión, trozos y muestras que dan el tono de otros intereses, así para Rodríguez Ortiz prevalecen en el ensayo “la energía de imágenes sobre los conceptos”, estos son la rigidez de un canon que se hace forense, la sociedad y sus emblemas, aquellas la proliferación, la novedad fecundante. Lo prologal es todo un género en su escritura, no es esbozo ni presentación, parece más bien síntesis donde una fisiología se muestra en su alfa y omega, por lo general está aplicado a reediciones y libros huérfanos, sin adecuado pasaporte, y siempre revaloraciones. Crítico, le exigía a la crítica verse a sí misma, no se ha reparado lo suficiente en la dedicación de su obra a situar el flujo de una función. Cómo el examen de la literatura debe estar inmerso en la situación de los instrumentos y su estatuto; si reclama la indolencia en edición y difusión de autores, también recuerda la responsabilidad de una escritura ya no paralela sino simultánea: “la crítica debe ser crítica de sí misma de sus insuficiencias”. Es un recordatorio recurrente en sus análisis, pide para esta una conciencia orbital, contemplar su propio tiempo de gestación, pues ella es producida en el mismo torbellino de la obra artística, corresponde a un momento de sedimentación y contaminación, la cultura que observa –el ajuste de Sempurn establece el vector cabal, cuando dice que al cerrarse un ciclo clásico adviene siempre un gran crítico.

Atento a los ritmos sociológicos, Rodríguez Ortiz entendió la importancia de emplazar las generaciones literarias más allá de una cronología, incluso de sus afinidades, y sobre todo las cargó de relaciones extraliterarias, y esto cuán útil resulta para entender la literatura en un continente donde el escritor ejerce tareas de veedor y a veces de comandador. Las generaciones se interpelan, y esto le interesaba para comprender la representación en sociedades donde las instituciones de la ilustración son inconstantes o precarias. De los poetas de los años cuarenta dirá que se estudiaron a sí mismos, esto me parece un hallazgo admirable, y no es cargo sobre la ausencia de crítica, es ampliación de las coordenadas de lo intelectual en un medio ocupado de otras urgencias, y por eso mismo devorador. Memorable es su indicación de cómo la generación del sesenta califica y legitima el pasado en la medida que esté a la altura del presente, de los intereses emocionales de esa generación, y no es *presentismo* de historiadores, es la validación ruidosa de quienes se creen solos en el mundo. Señala, no sin ironía, la dedicación de la crítica universitaria académica a la modernidad como un objeto supremo. Y no hemos reparado lo suficiente cómo hay una periodización muy segmentaria, oculta las génesis, aunque resalte aquello surgido de la vanguardia y sus rupturas, se incluye ahí esa “práctica que es afán de modernizar a un autor de otra época, ganarlo para un tiempo distinto...”. Si descreía de los



IDA VITALE, HUGO GARCÍA ROBLES, OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ Y AMPARO RAMA / ©VASCO SZINETAR

cultos obsesivos, como ese de la modernidad, en cambio entendía esos apropiamientos como diálogo útil para enlazar tiempos separados por lo irregular en una cultura de espacios restringidos. La agrupación de escritores ofrecía un problema que él encaró desechando la sucesión de ritmos y buscando otra uniformidad, las familias en el tiempo; en ese sentido Mariño Palacio le resulta unificador; su capacidad de sincronizar lecturas extremas, de mezclarlas con éxito, dice, le descubre a un “modernizador” que pone al día desfases del ciclo nacional.

Su ensayo “La poesía leída por la crítica”, aunque no su último trabajo, sí de su último libro, y además cierra el índice, es todo un ruidoso murmullo, en tanto asunto inédito, sobre una relación arisca y casi pendenciera. Allí le interesa mostrarnos una cierta ajenidad de la crítica vuelta sobre sus elecciones, sin dar cabida a la complejidad de su objeto, lo llama apenas “malentendido”, aunque abunda lo suficiente para dejar planteado un iluminador problema de tensión de los géneros. “Es interesantísimo terminar leyendo entre líneas que muchas veces la detracción de la poesía venezolana en tanto conjunto se parece a los análisis sociológicos sobre nuestras imposibilidades como pueblo” –es una muestra más de esa manera suya de encarar la crítica, con-

taminada de *ethos* y en permanente necesidad de abrirse a la genealogía de la cultura social. Su bonhomía y calidez, el hombre virtuoso que era, parece extenderse ya señero cuando ciñe un universo de imágenes, cuyo significado siempre será para él de fuerte acento emocional. Sus recursos debían estar a la altura de una diversidad, y eso lleva a la tolerancia, pero también a la integración de elementos de lo acondicionador de una estética; sin ceder a la crítica de la cultura, entendía la ascendencia de lo *preformador* como ontología. En sus ensayos se entremeten, en claras certidumbres, nudos de las ciencias sociales, la clase media, la posición del escritor, estatuto de las generaciones, todo en una fecundación de la obra indeterminada.

Atento a la noción de recepción, con frecuencia nos llama la atención sobre autores releídos por la crítica en expectativas totalmente distintas, y no es un desacuerdo o falla, quiere recordar el carácter validador de la literatura ensamblada en un tiempo, en ningún caso relativismo, así resulta ilustradora su revisión del poeta Rodolfo Moleiro o su “Mariño Palacio, el moderno”. En ese ensayo, “La poesía leída por la crítica”, está de cuerpo entero el escritor labrado y hecho a pulso, el observador de un arte, también el lector que quiere crear para su sociedad y su tiempo

un espejo referencial resguardado de lo precario de la coyuntura. Interroga los textos clásicos y ve en ellos el lento ritmo de lo acumulado y no por inercia, sino como modelación de lo estable, de allí salen paradigma, gustos y regustos, y por cierto una nacionalidad: sus caracteres. La imaginación debía entonces ser puesta a buen recaudo, desde y más allá de la crítica literaria. Soltura y coloquialidad exhibe Oscar en aquel ensayo, suma de una madurez que ha logrado prescindir de las pruebas, como dice Ortega y Gasset del ensayo. En ese texto paradigmático está como en un diorama la literatura venezolana y su estatuto: malentendidos que son fuente de persuasión, aquí la corrección paralela de los prestigios escolares, allá la autonomía de la obra misma, el ritmo de la explicación se asemeja a un coloquio magistral o a un monólogo. Es la madurez de un tipo desde hace rato infrecuente en nuestra vida intelectual, la palabra que lo signa sigue sonando extraña: autodidacta se dice, y como si fuera poca cosa. El *self-made man* ya descubre la conquista de un mundo y permite ver al hombre solitario y en autonomía de criterio, en todo caso no es fácil haber ejecutado una carrera como la suya, interpretador de la obra y sancionador de imágenes en la era de la sociedad del conocimiento que exige procesos académicos y títulos, situado en el punto extremo de esa cadena.

Se hizo de un enfoque y lo impuso en su efectiva dispersión, citado dentro y fuera de la academia, cuando se trata de un autor que Oscar ha tratado debía ser obligado echar un vistazo, ascendencia de un lector que arropa y con la autoridad de cierto ecumenismo, pero también de la ilustración que conquista simpatías sin pretender ser erudita. Cómo logró construirse esa atalaya obviando cierto condicionamiento del ascendiente académico, ese prurito que aún persiste en la vida intelectual cuando se inclina ante las burocracias de la profesionalización (en una posición de franco desenfado, Mariño Palacio ironizaba sobre los doctorados inocuos). Ya se sabe, la cultura de masas es hija no tanto de la libertad como de la elección, si aquella aborda al ciudadano, esta lo confronta, le hace explicar, y ejecutar sus silogismos, y así ya se es hombre del mundo. Mucho de esto hay en la posición de quien puede darse el lujo de posponer métodos y hasta de ser anacrónico –hacer derivar la autoridad ya no de un sistema, sino de tentativas sustentadas en el punto de vista del pensador que demuestra argumentando. Por la libertad de criterio, la insistencia en un desarrollo autárquico, y sobre todo por el alejamiento de modas y cenáculos, solo otro nombre así puedo recordar, otro autodidacta: Laureano Vallenilla Lanz. ☛



HOMENAJE >> OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ (1944-2019)

Oscar Rodríguez Ortiz, ensayista

MIGUEL GOMES

El quehacer tesonero y múltiple de Oscar Rodríguez Ortiz (Caracas, 1944-2019) aguarda aún su debido reconocimiento. Fue director literario de Monte Ávila y director editorial de la Biblioteca Ayacucho en momentos estelares de ambas empresas. Como narrador, con el seudónimo de Maurice Lambert, publicó una novela singular, *Horno Sapiens* (1990). Como crítico, su presencia fue constante en revistas literarias y, naturalmente, en prólogos o estudios introductorios a volúmenes aparecidos tanto en Monte Ávila como en la Biblioteca Ayacucho. Sus lúcidas compilaciones fueron esenciales para la crítica posterior; entre ellas destacan la *Antología fundamental del ensayo venezolano* (1983), *Venezuela en seis ensayos* (1985) y *Ensayistas venezolanos del siglo XX* (1989). Estas supusieron, además de una minuciosa tarea documental, un intento de situar en el horizonte de expectativas de sus lectores lo que él mismo estaba llevando a cabo como crítico que abandonaba la rigidez y la exhaustividad del tratado para entregarse a la mayor flexibilidad del ensayo, progresión que en alguna medida se constata desde sus primeros hasta sus últimos títulos: *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia* (1976), *Sobre narradores y héroes: a propósito de Arenas, Scorza y Adoum* (1981), *Intromisión en el paisaje* (1985), *Tres ensayos sobre el ensayo venezolano* (1989), *Placebo* (1990), *Hacer tiempos* (1995), *Paisaje del ensayo venezolano* (1999) o *Los bordes de la continuidad* (2006). Creo que varios de los frutos más memorables de sus esfuerzos se localizan en esta última faceta, y por eso quisiera hoy concentrarme en ella. Para tal fin he seleccionado el libro que acaso mejor la representa, *Placebo*.

Antes conviene que nos detengamos en las aportaciones de Rodríguez Ortiz como historiador del género que cultivó. El par de tomos de *Ensayistas venezolanos del siglo XX* se ciñe a periodos que el antólogo observaba en su corpus. Según Rodríguez Ortiz, existían dos “contemporaneidades” ensayísticas en el país: una que, luego del modernismo, iba de los años diez a los sesenta y otra de esta última década hasta fines de los ochenta, por lo menos. ¿Cómo se caracterizaba el ensayo de los escritores que empiezan a publicar en la “primera contemporaneidad”? el recorrido ético, se nos dice, “ancla en un sentido: el de literatura de ideas con imágenes pedagógicas a las que se llega desde el eje del humanismo” (vol. 1: p. 13). El ensayista de esa etapa vuelve a ser, como había ocurrido a lo largo del siglo XIX, “pensador, arconte, fundador de nacionalidad: pedagogo, magistrado, creador de instituciones, polígrafo” (vol. 1: pp. 15-16). No es difícil identificar casos ejemplares como los de Augusto Mijares, Mariano Picón Salas, Ramón Díaz Sánchez, Mario Briceño Iragorry o Arturo Uslar Pietri. La “segunda contemporaneidad”, más que a auscultar el país, tendía a orientarse por una “moral de las formas” que llevó al escritor a meditar más a menudo sobre la literatura misma. Rodríguez Ortiz no mencionaba solo razones temáticas para sustentar su periodización: la enunciación optaba por escenarios introspectivos, alejados de lo estentóreo. Guillermo Sucre, Francisco Rivera, Hanni Ossott, Eugenio Montejo, María Fernanda Palacios o Armando Rojas Guardia se acogen a dicho paradigma.

En cuanto a Rodríguez Ortiz, podría alegarse que en *Placebo* se evidencia el laborioso compromiso con un estilo, y en ello se reafirma la mencionada “moral de las formas”. Se trata, ante todo, de la puesta a prueba de una manera de expresarse bien definida. Frente a la rotundidad de la alocución en la plaza pública, propia del arconte o el maestro del pueblo, la voz ensayística de Rodríguez Ortiz juega al silencio, al enmascaramiento relativamente impersonal. Como en la obra de

“Frente a la rotundidad de la alocución en la plaza pública, propia del arconte o el maestro del pueblo, la voz ensayística de Rodríguez Ortiz juega al silencio, al enmascaramiento relativamente impersonal. Como en la obra de José Antonio Ramos Sucre, esa urgencia se plasma en un desafío: la elisión sistemática de pronombres, solo que en la prosa de Rodríguez Ortiz no son los relativos, sino los personales”



OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ Y TERESA ALVARENGA / ©VASCO SZINETAR

José Antonio Ramos Sucre, esa urgencia se plasma en un desafío: la elisión sistemática de pronombres, solo que en la prosa de Rodríguez Ortiz no son los relativos, sino los personales. Tanto la primera como la segunda persona de singular y plural desaparecen de *Placebo*, dando lugar a un fenómeno lingüístico-literario que, en otras circunstancias, ha sido denominado “liponomía” (Rivera, p. 52). No me detendré demasiado a comprobar la presencia en el texto de numerosas construcciones impersonales que sustituyen a la voz autoral explícita –muy obvias, por otra parte (“hay que insistir en que”, “es posible pensar que” [p. 43]; “es de apreciar que” [p. 67]). Resulta preferible, a mi ver, examinar las repercusiones de esa práctica.

El anterior despojamiento de subjetividad podría parecer al lector distraído un indicio de objetividad cientificista. Si en el decir de Jaime Giordano es posible definir la ciencia como “formulación inteligente menos el Autor” (p. 11), podríamos agregar –rizando el rizo de la aritmética de Ortega y Gasset (p. 60)– que casi siempre el ensayo se ha presentado a sí mismo como ciencia menos prueba explícita más autor explícito. La elisión del yo montaigniano y la superficial pérdida de subjetividad, con todo, no impide que *Placebo* se sitúe en un universo discursivo inteligible como “arte”. El libro, simplemente, se vale de otros expedientes.

El primero de ellos es la fuerte definición de un tono. El epígrafe tomado de Montaigne cumple en parte la función de enmarcar una actitud de escritura y lectura:

“Hay quienes, en su temor, anticipan la mano del verdugo, y quienes, cuando se iba a galope a leerles su indulto, quedaron muertos en el cadalso por efectos de su imaginación. Las sacu-

didas de nuestras imaginaciones nos hacen temblar, estremecernos y palidecer, y por ellas conmovidos, fáltanos a veces poco para expirar en medio de reales comodidades. De tal modo los jóvenes fogosos se excitan mientras duermen que cumplen en sueños sus deseos amorosos” (p.7).

La imaginación es, ni más ni menos, uno de los asuntos básicos de *Placebo*. Ha de tomarse en cuenta, pese a ello y más allá de la sola referencialidad, la postura distanciada, inversora, que así se plantea. El clásico francés es recordado directamente al menos cinco veces en las nueve piezas que componen el volumen, pero nótese en qué términos se hacen tales menciones:

“Ya se sabe, lo afirma varias veces Montaigne, Roma fue más valiente cuando bárbara que cuando sabia [...] –debe ser ironía suya: ‘Las naciones más belicosas en nuestros días son las más groseras e ignorantes’ [...]. Sin embargo, para el Señor de la Montaña, la admiración iba por el partido del Lacio: sus higiénicas costumbres en los baños; su habilidad para limpiar las partes pudendas; la solemnidad de la mesa [...]. Palabra por palabra se está resumiendo lo que elogiaba el tolerante y pacífico padre del ensayo” (p. 378).

El autor de los *Essais*, ya incorporado mediante citas, es “padre” del género y es “irónico”. Las ironías que esgrimirán por ende los textos de *Placebo* impedirán que tomemos como ciencia las aseveraciones que se nos hacen (o mejor dicho: que “se” hacen, pues la participación del lector tampoco llega a representarse en la enunciación). No hay cura intelectual a través de verdaderas tesis: el ensayo actúa por sugestión; la persona que lea ha de curarse a sí misma. *Placebo*

no tiene la última palabra en nada ni adoctrina, contentándose con exponer situaciones típicas de la cultura contemporánea –entre los *mass media*, el pesimismo y la fe– y someter a duda cada opinión propia o ajena. El cuestionamiento puede llegar, a veces, al toque humorístico. Ante ciertos exa-

“la voz ensayística de Rodríguez Ortiz juega al silencio, al enmascaramiento”



brutos, por ejemplo, los lectores “sacan conclusiones espantosas, una de las más constantes razones de ser de la literatura de todos los tiempos” (p. 10). Lo infantil, encarado con tremendismo por algunos escritores, genera, en los padres, temor; en los maestros, preocupación: “Un dilema entre Herodes y el Ángel de la Guarda [...]. Tampoco en el aula abierta parece haber más dicha, ni cuando el *water closet* está hecho a la medida de los traseros infantiles” (pp. 12-13). Como se apreciará, las distonías subrayan el ludismo. Puesto que nada en estas páginas se ratifica ni se revela, la divagación entre seria y jocosa se convierte, a la larga, en el objeto de lectura: escritura satisfecha de sí misma.

La otra estrategia de la que se vale *Placebo* para subordinar la empresa crítica a la literaria es más importante y concuerda con uno de los elementos que, según Rodríguez Ortiz, caracterizan el género ensayístico. Se trata de “la energía de las imágenes sobre los conceptos” (*Ensayistas*, vol. 1: p. 22). El libro de 1990 continúa y perfecciona una expresividad barroca que venía desarrollándose en títulos precedentes, lo cual no obstaculiza que haya una coherencia profunda. Por una parte, están los neologismos o el empleo personalísimo de palabras preexistentes: en vez de “imaginación” o “imagería” el adjetivo “imaginario” se sustantiva más de una veintena de veces para definir la red de tropos y preferencias de un individuo o una época y desarrollar, así, una de las indagaciones centrales de la obra; lo mismo acontece con vocablos como “misereado” o “figuración”, en los que el hablante se deleita. *Placebo*, ni más ni menos, es el libro del “imaginario de la contemporaneidad”, sus terrores, esperanzas y métodos –el *pastiche* histórico, el *pastiche* de referencias que van y vienen de la literatura al cine, del cine a la televisión, de la televisión a la prensa y de nuevo a la literatura. Las palabras-clave de Rodríguez Ortiz son importantes núcleos conceptuales semiotizados, subordinados a una postura poética, no racional: signos emancipados de la servidumbre comunicativa.

También imágenes, en un sentido más retórico, son los símiles, las metáforas, las metonimias, las hipálages y las prosopopeyas que abundan en *Placebo* y adensan sus juicios. El decir tropológico tiene aquí, quizá, una función esencial: sustituir a las jergas técnicas, especialmente las consagradas por la crítica literaria que se oficializa en las universidades. Ya en *Intromisión en el paisaje*, a la hora de describir el vitalismo de Juan Liscano, se declaraba que los ensayos de este son “carne intranquila: un invariable desespere de trascendencia” (p. 84); el estilo de *El horror por la historia*, en concreto, era “un grito” y era “alucinatorio”; a los lugares comunes oponía “un chillido, un grito primario” (pp. 85-86). Rodríguez Ortiz era consciente de su recurso a la imagería en medio del texto cogitativo y así lo indicaba, poco después (p. 87). No sería erróneo sugerir que en *Placebo* el dominio de ese tipo de discurso es casi absoluto. No solo las circunspectas notas bibliográficas desaparecen del volumen; no solo se hablará de un “terrorismo” estructuralista (p. 48); y no solo se mencionará la rigidez y los dogmas críticos “tratadísticos” que se contraponen a la libertad del ensayismo (pp. 49-50), sino que los tropos pasarán a formar parte de una elocución gnómica: lo sentencioso y lo figurado irán de la mano. La literatura de los chicos malos, en consecuencia, es “requisito, como la fealdad de todo lo moderno” (p. 10). Tanto la escritura como la lectura de “escenas crudas” acarrearán justificaciones porque nos encontramos ante “mimesis de las cópulas” (p. 15). El personaje de ciertas historias que tiene a su cargo oprimir el botón rojo del apocalipsis nuclear es tradicional y “ya estaba registrado en los archivos del miedo” (p. 72).

(Continúa en la página 4)

HOMENAJE >> OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ (1944-2019)

Un hombre notable

"Y también cada año se dedicaba a la hercúlea tarea de limpiar todos sus libros, y cuando digo todos, digo muchos. Eran tantos que, en un momento, con su esposa, la estupenda periodista Teresa Alvarenga, debieron buscar un apartamento más grande. Era un lugar hermoso, con paredes tapizadas de libros, un hogar de gente amable donde siempre fui recibida con generosidad"

BLANCA STREPPONI

Siempre estaré en deuda con Oscar Rodríguez Ortiz. Siendo yo muy joven e ignorante, comencé a trabajar en Monte Ávila Editores como diseñadora del material promocional; ORO era mi jefe. Y mi otro jefe era nada menos que Juan Liscano. Fui sin duda muy afortunada. Lo que me faltaba en formación y experiencia, lo compensaba con esfuerzo y disciplina, algo que ellos valoraban. Hay que tener en cuenta que, en ese momento, hace más de 40 años, no se trabaja con computadoras, de modo que los diseñadores éramos más bien obreros: mesas de luz, cortar y pegar galeradas, cortar y pegar correcciones, calcular proporciones de las imágenes, hacer titulares con letraset... en fin, muchas horas laboriosas. Seguramente por eso me tenían paciencia. Tiempo después me invitaron a diseñar *Zona Franca*, la célebre revista literaria que dirigía Juan Liscano y cuyo

jefe de redacción era ORO. Fue cuando supe que no solo era un gran editor sino también un ferviente collagista, algo que ahora está tan de moda. Muchas páginas de *Zona Franca* fueron ilustradas por sus intrigantes collages. Y cuando comenzó su también extraordinaria labor en Biblioteca Ayacucho, me ofreció diseñar una nueva colección creada por él: La Expresión Americana. Solo una persona con su erudición y creatividad podía concebir esa colección de textos llenos de encanto y ligereza, escritos por los autores canónicos de Biblioteca Ayacucho. Era un trabajador infatigable (lo que tal vez hoy llamaríamos un *workaholic*), muy reservado, menudo, educadísimo y lleno de energía nerviosa. Y un lector insaciable. Recuerdo que hacia finales de cada año releía algunas obras que consideraba más relevantes para él, como *Rayuela* de Julio Cortázar. Y también cada año se dedicaba a la hercúlea tarea de limpiar todos sus libros, y cuando digo todos, digo mu-

chos. Eran tantos que, en un momento, con su esposa, la estupenda periodista Teresa Alvarenga, debieron buscar un apartamento más grande. Era un lugar hermoso, con paredes tapizadas de libros, un hogar de gente amable donde siempre fui recibida con generosidad: tomábamos té en un gran balcón perfumado con el aroma del malojillo que crecía alocadamente en los canteros. Con el correr del tiempo, comencé a trabajar en Fundarte donde pasé de la producción editorial a la edición. Allí formamos equipo nuevamente, esta vez él en el rol de asesor; ¡un asesor de lujo! En los años 90 era desde luego muy reconocido su gran aporte a la crítica y al ensayo, sin embargo, ORO nos sorprendió con la publicación por parte de Alfadil de una breve, divertida y audaz novela de carácter erótico titulada *Horno Sapiens*, firmada con el seudónimo Maurice Lambert. Es inevitable pensar que hubo otras exploraciones narrativas. Siempre tuve la esperanza de que



COLLAGE / OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

tesoros similares estuvieran guardados en algún rincón de su casa/biblioteca. Aprendí tanto en su compañía. Ahora que soy una persona mayor, pienso

con emoción en nuestra amistad discreta y en nuestro afecto sincero que se mantuvo intacto a través del tiempo. Son los regalos de la vida. ☼

De que se ensaya, se ensaya

Con elegante ironía el autor “pone orden” en al abigarrado panorama del ensayo venezolano en un texto que además tiene la virtud de la brevedad

JULIO E. MIRANDA

En una nota reciente, Antonio López Ortega señalaba la importancia de *Intromisión en el paisaje* (1985), con el que Oscar Rodríguez Ortiz iniciaba prácticamente la reflexión en libro – más allá, pues, de los artículos puntuales– sobre la narrativa venezolana de los setenta en adelante, apenas tocada por los panoramas críticos anteriores, salvo *Para fijar un rostro* (1984) de José Napoleón Oropeza. En realidad, Rodríguez Ortiz ha ido construyendo, con la discreción que le caracteriza, una de las empresas críticas más sólidas de los últimos años, comenzando con *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia* (1976), siguiendo con *Sobre narradores y héroes* (1980), encontrando un estilo absolutamente propio, de elegante ironía en frases tan cargadas de sentido que exige a veces dos y tres lecturas, a partir de la citada *Intromisión en el paisaje*. Ahora, “pone orden” en el terreno del ensayo, tras hacerlo en el de narrativa. Primera constatación: nada más confuso que las definiciones al respecto, nada más inabarcable que su abigarrado conjunto. “El género acostumbra a defenderse proclamando arbitrariedad, es decir, la ruptura de las altas cualidades venidas de lo necesario; de lo contrario perdería una de sus potencias humanas mayormente convincentes, la ficción del desconcierto” (p. 9). Al parecer, poco resuelve el registro bibliográfico, salvo para la acumulación de divergencias. ORO, recurre a los (ab)usados Lukacs, Goldmann, Adorno: pueden servir para todo. Latinoamérica es, concretamente, una



COLLAGE / OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

selva ensayística, para explicar, lo cual se esgrime en toda clase de argumentos. Nuestro autor apunta que: “Tal vez el dilema preceptivo latinoamericano no sea entre filosofía y poesía cuando se trata de ensayo, sino entre literatura y ciencia (política, social, poética)” (p. 15). Examinando su escurridizo objeto, se aplica a Venezuela: desde el “protoensayo” de la Colonia y la Independencia (“La metáfora del pretexto y la elipse lo contienen: cartas, crónicas, panfletos, sueldos editoriales, noticulas, divagaciones, reseñas, discursos, ejercicios de estilo, arrebatos líricos”, (p. 20); pasando por el positivismo y el modernismo (“La historia conoce al dedillo la paradoja de quienes concibieron una organización para esta sociedad y se toparon con la enigmá-

tica realidad del desorden” (p. 42), que nos legaron el pesimismo como poética que ha nutrido el imaginario colectivo de la intelectualidad; siguiendo por el ensayo “humanista” de los cuarenta y los cincuenta, hasta desembocar en una actualidad en que “el tema predominante es un problema de estética: el escritor mismo o la escritura” (p. 66). Sorprende, desde luego, que este denso y abarcador ensayo sobre ensayo – pues más que tres es uno solo– tenga, apenas, 60 páginas de texto.

*3 ensayos sobre el ensayo venezolano. Oscar Rodríguez Ortiz. Ediciones Con Textos, Pen Club de Venezuela. Caracas, 1989. *Texto publicado en el suplemento *Lectores* (circulaba encartado en *El Diario de Caracas*) en junio de 1989.

Oscar Rodríguez Ortiz, ensayista

(Viene de la página 3)

Queda un punto por dilucidar: ¿Existe una relación compensatoria entre esa pasión por la imagen y la liponomía, es decir, la cancelación de los pronombres personales como supuestos ejes de la enunciación de *Placebo*? Creo que la respuesta la ofrecen ciertas dislocaciones semánticas, ciertas humanizaciones. La prosopopeya, con frecuencia, se ha definido como atribución de capacidades lingüísticas y racionales a seres inanimados o animales. Si se presta atención a frases como las siguientes, pronto se reconocerá la figura: “Ya lo dijo la novela, a la defensiva, cuando quiso eliminar las tramas [...] quien desee distracción, que se vaya al cinematógrafo” (p. 29); “La memoria objeta la omisión del británico D. H. Lawrence” (p. 54); “Para que los europeos ganaran ese lugar bajo el sol que curte las espaldas, la historia dice que tuvieron que deshacerse y desandarse” (p. 54); “Por eso se inquiere tanto acerca de la generación perdida norteamericana [...] el refinamiento parlamenta sobre lo desesperado” (p. 57); “Pero a ese imaginario no se le oculta tampoco que debe explotar lo misereado empático” (p. 69); “La existencia y la densidad espiritual hablan también de la índole ‘humanística’ [de *El Dios de la intemperie* de Armando Rojas Guardia]” (p. 84). ¿Quién percibe, piensa o se manifiesta en esos pasajes? No un yo íntimo como el del ensayo renacentista ni un nosotros americano como el del siglo XIX y la primera contemporaneidad venezolanas, relacionados con entidades antropomórficas. Las cualidades humanas pasan más bien a la novela, a la memoria, a la historia, al refinamiento; el ensayo de Rodríguez Ortiz suele dar la impresión, por ello, de ser una arena donde se libra una verdadera rebelión de cosas y abstracciones: pasan estas a reemplazar al hombre. Lo cifrado de esta manera no es una impotencia ante los peligros y placeres de la subjetividad personalizada, sino algo diferente: síntoma, más bien, del arraigo del sujeto en el lenguaje. El yo –injustamente “acusado de odioso”, como nos lo recordaba Pedro Emilio Coll en el prólogo a *El castillo de Elsinor* (1901)– finge desaparecer; pero solo se ha ocultado y, mediante un artificio exquisito, asume el oficio de ventrílocuo: hace hablar a las cosas en su lugar, hace hablar “a solas” al texto o sus materias. El lector inteli-

gente exigido por *Placebo* sabe, no obstante, que toda figura retórica –y la prosopopeya lo es– exige reglas de juego que incluyen al oyente o interlocutor: una de esas reglas es interrogar al discurso figurado para acceder al “otro discurso, el ausente, el sustituido. Nos topamos así, a través de su rubor, a través de su modestia y sus ocultamientos, con una voz ensayística idiosincrásica e individuada. Arte de la palabra y de la reflexión, libros como este señalan en las letras nacionales una fase notable y fértil del género –*Placebo* es más o menos coetáneo de *El Dios de la intemperie* (1985) y *El calidoscopio de Hermes* (1989) de Rojas Guardia; de *Entre el silencio y la palabra* (1986) y *La búsqueda sin fin* (1993) de Rivera; de *Imágenes, voces y visiones* (1987) de Ossott; así como de *El taller blanco* de Montejo en su edición definitiva (1996). Pero no consigo evitar cerrar estos renglones con una conjetura privada. El ensayo venezolano desde entonces se ha transformado radicalmente debido al contexto político, que trajo de vuelta a un primer plano el urgente abordaje de los avatares colectivos –pienso en grandes ensayistas actuales como Miguel Ángel Campos, Gisela Kozak, Luis Pérez-Oramas o Ana Teresa Torres. Me pregunto si Rodríguez Ortiz, de hallarse entre nosotros, hablaría de una “tercera contemporaneidad”. Cualquiera que hubiese sido su contestación, no me cabe la menor duda de que su compañía estaría enriqueciendo nuestro entendimiento de la hora presente. ☼

Obras citadas
Coll, Pedro Emilio. *El castillo de Elsinor* [1901] / *Palabras* [1896]. Madrid: Editorial América, 1916.
Giordano, Jaime. “El ensayo como escritura inteligente”. Lévy, Isaac J. y Juan Loveluck, eds. *El ensayo hispánico*. Columbia, S.C.: University of South Carolina, 1984, pp. 9-15.
Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. E. Iman Fox, ed. Madrid: Castalia, 1987.
Rivera, Francisco. *Inscripciones*. Caracas: Fundarte, 1981.
Rodríguez Ortiz, Oscar, ed. *Ensayistas venezolanos del siglo XX: una antología*. 2 vols. Caracas: Contraloría General de la República, 1989.
---. *Intromisión en el paisaje: estudios, crítica, ensayos*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
---. *Placebo*. Caracas: Fundarte, 1990.

HOMENAJE >> OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ (1944-2019)

Oscar Rodríguez Ortiz y la Biblioteca Ayacucho

“Lo que comenzó siendo una relación marcada por imposiciones estrictamente profesionales, por cuanto ambos trabajábamos en la misma institución, devino en cercanía afectiva. Por aquel tiempo, él coordinaba una de las colecciones de este sello editorial

MIRLA ALCIBÍADES

Es claro que podría abordar el día de hoy alguno de los varios aportes legados por Oscar Rodríguez Ortiz en los campos de la crítica, el ensayo, la narrativa, la traducción o la edición. Sin embargo, he optado por descartar esas posibilidades para recordar momentos fundamentales en mi relación afectiva y laboral con este intelectual venezolano. Son momentos en los cuales el denominador común es la Biblioteca Ayacucho: una colección que fue una de las últimas pasiones del colega y amigo a quien recordamos el día de hoy.

Cuando ingresé a la institución ideada por Ángel Rama, estaba en imprenta ese legado extraordinario de Oscar Rodríguez Ortiz que lleva el modesto título de *Cronología*. Fue un logro monumental. En su concreción fungió de coordinador y jefe de redacción. Es un aporte imprescindible para el estudio del pensamiento y la cultura latinoamericanas forjado en dos volúmenes: el primero (1987), de 667 páginas, cubre del 900 a.C y se extiende hasta 1985 d.C.; posteriormente añadió un necesario *Suplemento* (1993) que abarca de 1985 a 1991.

Un primer recuerdo que traigo al presente me afectó, para bien, muy directamente. Lo que comenzó siendo una relación marcada por imposiciones estrictamente profesionales, por cuanto ambos trabajábamos en la misma institución, devino en cercanía afectiva. Por aquel tiempo, él coordinaba una de las colecciones de este sello editorial. En lo que a mí concierne, formaba parte del grupo de trabajo que editaba el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (Delal)*. Como es habitual en ambientes de oficina, en un primer momento nos limitábamos a intercambiar frases de cortesía. Pero en 1993, todo cambió.

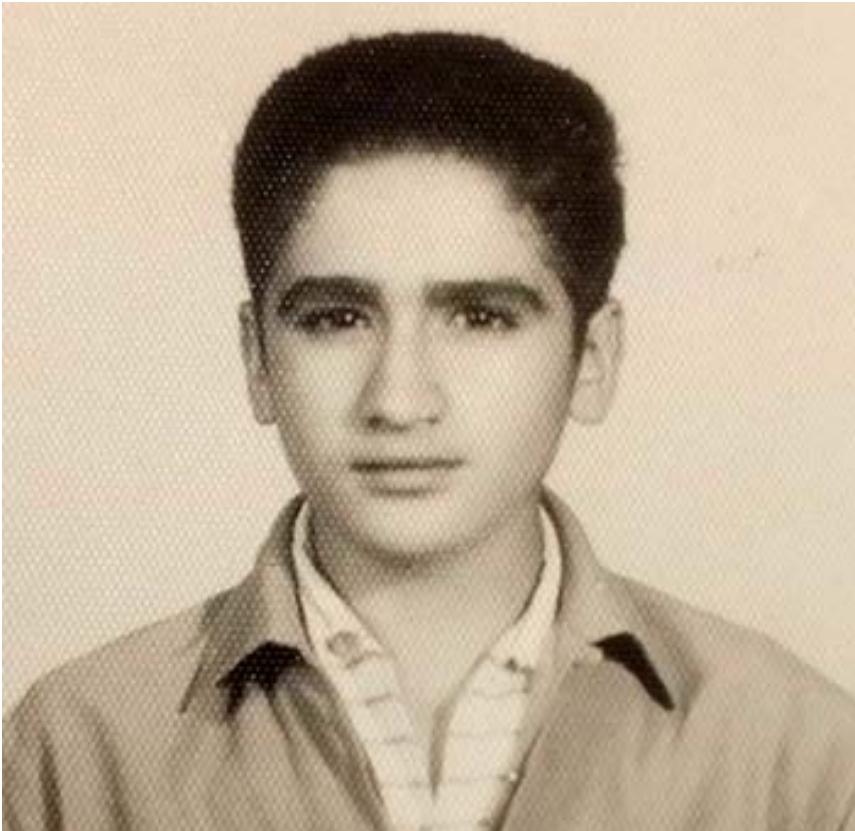
Aquel año, Rodríguez Ortiz llegó a la sede de Biblioteca Ayacucho y pasó por la sala donde trabajaba quien escribe

estas líneas. En realidad, fue una costumbre que adoptó: visitar al “equipo del *Delal*”. A fines de la data que indico, me comentó que estaba por enviar a imprenta *Camino de perfección*, de Manuel Díaz Rodríguez. El volumen no se integraría a la colección clásica –internacionalmente, la más conocida de este sello editorial–, sino que haría parte de la secuencia reunida bajo el nombre genérico de La Expresión Americana. Me satisfizo la idea, y así se lo hice saber, porque no era fácil encontrar una versión impresa de esa fundamental reflexión de este autor.

Todavía recuerdo el asombro de mi interlocutor cuando pregunté cómo había hecho para ubicar el libro de Carlos Brandt. Me dijo que no sabía a qué me estaba refiriendo y le comenté que esa pieza de Díaz Rodríguez era una dura respuesta a un libro que el primer pensador que menciono había publicado en 1906. En efecto, *El modernismo*, la obra de Brandt que aludo, se había volcado a emitir fuertes cuestionamientos a la estética modernistas y, sobre todo, a los integrantes de este movimiento.

Con apoyo en Max Nordau, Brandt había identificado el modernismo como “la manía de pintar y escribir disparates, obscenidades e inmoralidades” (1906: 78). Es una filípica que no da respiro a este movimiento literario y estético que se produjo en la América hispanoparlante. La respuesta de Díaz Rodríguez le tomó dos años de preparación, pues viene fechada en 1908, aunque salió de imprenta en 1909.

En realidad, yo preparaba una biografía de Carlos Brandt y había podido ubicar el pequeño volumen de marras en la sala de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Puse al tanto de estos antecedentes a nuestro editor. De inmediato, decidió que el aporte de Manuel Díaz Rodríguez titulado *Camino de perfección* traería como añadido *El modernismo*, de Carlos Brandt, e incluiría la acostumbrada “Presentación” bajo la res-



OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ, A LOS 15 AÑOS / ARCHIVO FAMILIAR

ponsabilidad de Oscar Rodríguez Ortiz y Mirla Alcibíades. De esa manera, fue el volumen número 16 de La Expresión Americana y salió de imprenta en 1994.

Junto con la colección Claves de América, La Expresión Americana fue ofreciendo a lectores no especializados título tras título. Como ediciones de bolsillo ganaban la simpatía del público al que se dirigían. El tino en la selección de cada nuevo ingreso; las páginas de presentación, despojadas de aparato crítico en beneficio de una información rápida y expedita; el cuidado en la impresión, favorecieron su rápida aceptación. Como comentario a propósito, llegó a elogiarse en varios corrillos académicos los aportes de estas avanzadas editoriales de Ayacucho e, incluso, hubo quien las comparara en méritos con la colección clásica. Sin dudas, en esa aceptación estuvo la mano de Oscar Rodríguez Ortiz.

Después de la publicación de *Camino de perfección*, en 1994, hubo camaradería. Teníamos mutua confianza para mantener apasionadas tertulias en relación con el país. Sobre todo al inicio del nuevo milenio, abrigábamos temor sobre el destino de Biblioteca Ayacucho. Esos temores tenían razón de ser, como comentaré dentro de poco.

Antes de referir este último aspecto que asomo, quiero destacar el segundo momento de mi itinerario actual. Para ese tiempo, hacía rato que Oscar había asumido la dirección editorial de Biblioteca Ayacucho y había preparado el imprescindible balance de la institución, el que tituló *30 años de Biblioteca Ayacucho* (2004). Meses después,

mantuvimos una conversación muy sentida. Me refirió muy conmovido una experiencia muy dolorosa que lo había estremecido días atrás. Se había citado con Horacio Jorge Becco (1924-2005) para tratar (como cabe suponer) de asuntos que reclamaba su casa: la Biblioteca Ayacucho. El lugar elegido fue una fuente de soda muy conocida que estaba situada al este de la ciudad de Caracas. Me contaba que, cuando llegó al lugar, vio que Becco estaba sentado. Lo esperaba.

El recién llegado saludó y se sentó. En eso advirtió que Horacio Jorge estaba dormido. No quiso interrumpir el descanso del amigo. Él, como todos, sabía que Becco era un trabajador incansable, por eso supuso que estaba urgido de un breve descanso. Como pasaba el tiempo, y viendo que se hacía tarde, decidió moverlo con suma delicadeza para no provocar un sobresalto innecesario. Pero Horacio Jorge Becco estaba en ese sueño del que los humanos no podemos despertar.

El tercer momento que define los vínculos de Oscar Rodríguez Ortiz con Biblioteca Ayacucho y que quiero sacar de mi memoria el día de hoy ocurrió en esos mismos años. Es el registro que anuncié líneas atrás y que dejé en suspenso. En determinado momento coincidimos en una Feria Internacional del Libro de Venezuela, en Caracas. No hubo cita de por medio. Era el primer día del encuentro ferial y nos tropezamos. Lo vi sumamente alterado. Ese día comprobé cuán identificado estaba con la institución con la que estaba tan consustanciado. Casi no podía articu-

lar una idea coherente. Poco a poco se fue calmando y pude escuchar qué era aquello que lo estaba atormentando.

Se sabía que, muy pronto, llegaría una nueva directiva a la Fundación Biblioteca Ayacucho. Este equipo ejecutivo en trance de estreno traía una idea que, según ellos, debía ponerse en práctica tan pronto se formalizaran los nombramientos. Estaban persuadidos de que la colección clásica de Biblioteca Ayacucho debía desaparecer para, en su lugar, editar biografías de hombres y mujeres del pueblo venezolano (eran las palabras que utilizaban).

De inmediato lo tranquilicé. Le propuse que debíamos hacer contacto con colegas de otros países que estuvieran en la feria para que se acercaran a hablar con esta directiva recién designada y trataran de averiguar cuál era el contenido de la propuesta que traían. Por razones obvias, planteé que buscáramos colegas que habían llegado de La Habana, y así procedimos; a ellos los escucharían.

El resultado no pudo ser más fructífero. Los colegas cubanos cumplieron el cometido. Hablaron. Persuadieron a sus interlocutores del valor y la significación de una colección que era ampliamente reconocida en el mundo académico. Esa misma tarde, uno de estos colegas cubanos nos refirió con asombro que una persona de esa nueva directiva llegó a preguntarle si, de verdad, Biblioteca Ayacucho era tan importante. Con voz calmada, en tono didáctico, explicó y dio luces a estos recién llegados. Es necesario añadir que los planes transformadores no prosperaron. Puedo imaginar que Oscar Rodríguez Ortiz durmió tranquilo esa noche.

Con el paso del tiempo, siguió generando acelerada producción, de esa manera honraba sus funciones como director editorial de la Fundación Biblioteca Ayacucho. Al cabo de pocos años, ambos decidimos aceptar el compromiso de integrar la junta directiva de la Biblioteca. El acto fue en la sede de la institución. Nos sentamos muy próximos. En determinado momento del acto oficial le dije al oído: “¿Qué hacemos aquí, Oscar?”. Su respuesta fue rápida, también en susurro: “Por la Biblioteca, Mirla..., por la Biblioteca”.

Y una tarde-noche recibí la llamada telefónica de Violeta Rojo (1959-2025). Me dio la noticia que ninguna de las dos quería aceptar. No pude acompañar a Teresa, su esposa, familiares y amigos cercanos porque también pasaba un mal momento como encargada de velar la salud de un ser queridísimo que estaba desahuciada . Todavía lamento no haber estado con él en ese momento. Hasta para partir fue discreto, fino, elegante, y nos dejó..., así, tan callando... ☹

Rufino Blanco-Fombona: *Prólogo de Hombres y libros*. Fragmento

Publicamos aquí un fragmento del prólogo de Oscar Rodríguez Ortiz a *Hombres y libros* de Rufino Blanco Fombona, publicado en la Biblioteca Ayacucho

OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

Escritor, de genio, de raza, de garra, todos estos calificativos han descrito a lo largo de la historia literaria hispanoamericana del siglo XX el estilo literario, intelectual y vital de Rufino Blanco-Fombona. Imposible desligar ninguno de estos tres estilos como al-

guno de los adjetivos.

El primero invoca esa facultad íntima que lo llevaba a escribir de todo y mucho, algunas veces poseído de un arrebatado intuitivo. Intuición y pericia que el lector capta cuando en la argumentación de un texto largo el meollo de lo expuesto pareciera haber sido alcanzado por adivinación, si bien, al final del trabajo, el curso del desarrollo, sin duda aportó las líneas profundas del razonamiento. Frecuentemente es injusto y excesivo y se complace en la incisión. Sin embargo en una constante estadística, independientemente de que condene o alabe, llega a ser justo en sus juicios sobre un hecho, una persona o un autor, y, salvando las desproporciones, lo que dice debe tenerse siempre en cuenta. El “genio” que sabe juzgar y tiene las cosas claras porque posee criterio y conciencia sobre casi todas las cosas. El uso mismo que dio en algún momento a la palabra genio lo pinta de cuerpo entero. Objeta a los españoles peninsulares

que por estrecho casticismo y otras complicaciones digan *ingenio* y no *genio*. Esto le sirve para la desconsiderada afirmación de que cómo va a existir en una lengua una palabra si sus naturales desconocen el hecho. Sin embargo, que no le toquen a España.

Justamente, la Madre Patria proporciona la entidad del calificativo de raza. Este término, viciado de racismo, aplicado por científicos sociales de los siglos XIX y XX con un estrecho concepto determinista y geopolítico, sin verdaderos soportes biológicos o antropológicos como se sabe hoy, era uno de los caballos de batalla del sistema metafórico de los intelectuales coetáneos de Blanco-Fombona. Lo usaban particularmente los positivistas para decir, entre otras cosas, que nuestros males partían del cruce racial. Pero en el escritor venezolano tiene otro sentido, quiere evocar una energía colectiva, potencia que va más allá de lo nacional o la constitución del Estado y que él encuentra, mejor

que en cualquier pueblo, en los españoles. Al leerlo se siente que el hecho lo llena de admiración pues él mismo se percibe eslabón de una cadena, y hacia los peninsulares experimenta las mismas oscilaciones de atracción y rechazo de todos los hispanoamericanos. Pero esa raza española dura, soberbia, individualista, anárquica, terca, le permite interpretar el fenómeno de la emancipación americana como una continuidad histórica y racial y la figura de Simón Bolívar, en sus virtudes y defectos, como la de un representante de la raza hispana. Este pensamiento de la continuidad no era original de don Rufino, pero él le da un toque personalísimo por su genio y por su garra. Es más, se ha estudiado que en la actitud de los españoles de su tiempo hacia los independizaros americanos y su estrella Bolívar, Blanco-Fombona fue importante en el concepto de Unamuno: al filósofo le parecía muy bien que los hispanoamericanos nos liberáramos, pues el

absolutismo español era una especie de degeneración.

De esta manera los trabajos históricos de Blanco Fombona podrían leerse como parte de la historiografía característica de la época, y ser considerados como piezas pertenecientes al género ensayo, el que concede tantas facilidades de interpretación y fundamentación, pero también como partículas de un sistema más complejo en el que se debate acerca de hombres y libros, sus genios y sus razas. Una partícula personal que se conecta además al complejo de la ensayística hispanoamericana de la época. En este volumen solo se ofrecen fragmentos de los trabajos históricos, pues sirven para engranar con el momento en que sus textos abordan directamente nombres de escritores particulares, figuras de primer orden y de impacto en la historia literaria y cultural de la Hispanoamérica que a Blanco-Fombona le interesaba auscultar vívidamente. ☹

HOMENAJE >> OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ (1944-2019)

Doña Bárbara, Cantaclaro, Canaima

Autor de obras fundamentales, Rómulo Gallegos fue narrador, ensayista, dramaturgo y cineasta. Además de parlamentario, fue el primer presidente de la República elegido a través del voto universal, directo y secreto de los venezolanos

OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

Todavía en los años cuarenta, en la prensa y en las conversaciones, cuando se caía en el tema, la pregunta obligada era ¿hasta cuándo Gómez? ¡No había sido bastante! Se vivía entonces una época distinta y desconocida, estábamos por fin en el siglo XX, y se podía hablar y opinar, pero la marca de fatalidad era aún demasiado reciente. El mal tiempo había durado mucho y lo malo se prolongaba en algunos aspectos. Gómez evocaba y evoca aún, gracias a la ficción narrativa de Gallegos, la Venezuela rural de los jefes civiles arbitrarios, corruptos, asesinos, del atraso, el paludismo y las enfermedades endémicas, del hambre, la pobreza, la violencia de los individuos y de la sociedad como algo natural, la brujería y la superstición unida al poder, el crimen sin justicia posible, la dictadura política, la falta de educación, el aislamiento de las poblaciones, la “Ley del Llano” a la que apelaban los mandones pero para violentarla. Era el país, justamente, de doña Bárbara, la dañera. La nación que, mucho más tarde, gracias a la muerte natural del dictador, ganará la posibilidad de lo distinto, se abriría a un nuevo enfoque de la realidad.

Se cuenta que en 1929 la llegada de unos cuantos ejemplares de *Doña Bárbara* desde España puso en aprietos a los comentaristas de libros de la prensa caraqueña. Algo evidente contenían aquellas páginas ante las cuales lo mejor era la prudencia. Se comentó sin embargo, con gran juicio. Pero el dictador decidió conocer por sí mismo el libro y se lo hizo leer por las tardes en su hacienda. Faltaba poco para terminarlo, estaba muy entretenido con las acciones rurales del volumen, cuando llegó la noche; entonces ordenó que la lectura prosiguiese iluminada por los faroles de los carros. Concluida la lectura afirmó que la novela no era contra él, como se decía. Parece que fue el único lector en ignorar que la obra era un alegato contra la barbarie que imperaba en el país y él encarnaba. Libres los comentaristas, *Doña Bárbara* ha sido leída desde entonces ininterrumpidamente a lo largo de noventa años –que tendrá en 2019– y, desde luego, la interpretación que ha prevalecido en ese tiempo es la de una condena al estado de cosas que se fue haciendo inaguantable a medida que se desarrollaban los sentimientos cívicos en la nación.

De inmediato el dictador pretendió hacer de Gallegos uno de los suyos. El escritor se exilió voluntariamente y su persona fue creciendo ante la opinión del país que, ya libre de Gómez, lo requería como hombre público. La novela ayudó a cambiar las perspectivas para analizar la situación. En la Venezuela posterior al año 35, que Picón Salas considera el año de inicio del siglo XX en Venezuela, Gallegos pasó a los primeros planos como ciudadano y escritor. *Doña Bárbara* y sus novelas siguientes y anteriores llegaron a constituirse, muy curiosamente, en el canon de la novela en el país: la “primera” novela verdaderamente “novela”, la primera novelísti-



RÓMULO GALLEGOS / ARCHIVO

ca, el mejor entendimiento de la realidad, la obra máxima de la literatura nacional y popular, el modelo a seguir, el modo de resolver los contenidos de la ficción, la obra consustanciada con los anhelos venezolanos se dijo. Y Gallegos adquirió un peso planetario y un imperio moral e intelectual. No es extraño que resultara presidente de la República, el primero electo por votación universal, directa y secreta.

A la pregunta sobre Gómez que se hacía la población, Orlando Araujo añadiría una segunda al estudiar el panorama de la novela en esos tiempos: ¿Hasta cuándo *Peonía*? *Peonía* no fue más que un proyecto frustrado de novela criollista y nacionalista que Romero García había hecho sobre moldes naturalistas y un desastre de estilo y ortografía. Publicada en 1890 ya era vieja cuando Gallegos comenzó a escribir y el amigo de Gallegos, Julio Planchart, le ajustó cuentas a Romero García: “*Peonía* es un largo artículo de costumbres, o de pretendidas costumbres, intercalado con apreciaciones insuficientes sobre el mal estado de la agricultura y la ignorancia de los agricultores, las relaciones de aquella con el comercio, los castigos corporales para los niños y otra cosas semejantes, todo débilmente enlazado por un asunto sentimental, fallo de interés y de fuerza”. La pregunta sobre *Peonía* se la había formulado la generación de La Alborada, y Gallegos dentro de ella, de manera que era una pregunta generacional, de choque entre lo viejo gastado y lo nuevo. Gallegos representaba la reacción contra ese estado de cosas literario. Tampoco la novela modernista resultaba practicable para la época en que Gallegos se ensaya como novelista. *Peregrina* de Díaz Rodríguez era el modelo de novela que muchos imitaban y que Gallegos debía superar, particularmente en la relación entre paisaje, ambiente, personajes y la atmósfera decadente. El amigo Julio Planchart lo observa así y dice también: “A los personajes del libro por faltarles una de las condiciones de lo humano resultan crea-

ciones atenuadas que no alcanzan a conmover efectivamente. Son como elementos del paisaje mismo: sumados a él como el matapalo encubridor de los amores de *Peregrina*, un bucare florido, los celajes del Ávila”. El costumbrismo y el criollismo eran insuficientes y tenían que ser superados. Esa era la tarea que tuvo por delante Gallegos antes de *Doña Bárbara*.

Criollismo, nativismo, serán la base de lo que luego se llamó “novela de la tierra”, novela regionalista, novela americanista, novela que intenta “reflejar” la vida del país, su historia, sus costumbres y usos. La novela de la tierra era el fin del criollismo, el modernismo y costumbrismo, era la novela nueva de la época y *La vorágine* (1924) o *Don Segundo Sombra* (1928) eran los equivalentes y consumaciones de ese movimiento latinoamericano que tuvo representantes en cada país entre los cuales lucía Gallegos.

Una novela y una novelística que también, en al caso de Gallegos, se ofrecían como explicación de Venezuela, desentrañamiento de sus terribles y ocultos orígenes sociales, raciales, psicológicos. Y al hacerlo, la ficción con este peso, entendía que se daban dos factores en oposición por lo que la novela se veía obligada a proponer la lucha entre el bien y el mal, y por influencia de las ideas presentes en la conciencia de sus intelectuales desde mediados del siglo XIX latinoamericano, recurría al uso del esquema de lucha entre civilización y barbarie. Gallegos, ciertamente, según su obra, creía en ese dualismo.

Ante el llano inmenso y la selva desproporcionada está el hombre que pretende dominar el paisaje y la sociedad como medida necesaria para controlar la naturaleza. Pero esta se le opone y niega sus intentos civilizadores. “La llanura maldita devoradora de hombres”, “el centauro es la barbarie”, “la tierra implacable”, “la tierra brava”, “el reclamo fatal de la barbarie” “es necesario civilizar la llanura”, “lo bárbaro no perdona”, “la maldita llanura devoradora de hombres”, “la

tierra implacable, la tierra brava”, “el llano enloquece”, “es necesario matar el centauro que todos llevamos adentro”. Será la conclusión derrotista de Lorenzo Barquero, un hombre urbano que habiendo intentado dominar la llanura yace hundido en el tremedal del alcoholismo y la autopenición, impotente ante la barbarie. Aquí la barbarie ha vencido y el novelista explica cómo el personaje llegó al anonadamiento completo. La prueba negativa del poder del medio natural. Poder destructivo al que se opone Gallegos en la voz del narrador de *Doña Bárbara*, mitigando los extremos de la oposición barbarie-civilización: “La llanura es bella y terrible a la vez, en ella caben holgadamente, la hermosura y la muerte atroz”. “El llano asusta; pero el miedo del llano no enfra el corazón: es caliente como el gran viento de su soledad inmensa, como la fiebre de sus esteros”. La llanura tiene así una lectura urbana si se la mira también con los ojos de Martín Salcedo en *Cantaclaro*, el joven caraqueño estudiante de ingeniería que se interna en el llano: “Estamos en pleno desierto salvaje. ¡El desierto! El enemigo con-

“
El escritor se exilió voluntariamente y su persona fue creciendo ante la opinión del país”

tra quien primero debemos luchar. La causa de todos nuestros males”. El llano, enemigo de la civilización. Igualmente será urbana la interpretación de Juan Crisóstomo Payara también en *Cantaclaro*. “Soy un bárbaro porque en eso me ha convertido la sabana; pero de la barbarie franca, no esta, mal embadurnada de la civilización”. Payara dirá asimismo: “con esa manada de bárbaros no se puede ir sino a la barbarie que llaman democracia”. En contacto con el llano el personaje se ha “descivilizado” de una manera distinta a la ocurrida con Marcos Vargas en la selva. Payara se ha hecho bárbaro como el desierto. Como no lo fue nunca Santos Luzardo, a quien Gallegos cuidó como una joya para que no lo vencieran las fuerzas violenta de la barbarie. Las experiencias de Payares, tales como la revolución armada que emprendió, estaban condenadas al fracaso; el ejercicio puro de la medicina condenado al fracaso por la corrupción de los jefes civiles; el matrimonio, frustrado en su raíz. Todo lo ha sentenciado a la derrota y a la amargura y convertido en un energúmeno reaccionario que niega cualquier posibilidad razonable. Está, como Lorenzo Barquero, hundido en el tremedal de la perturbación interior. Pero los llaneros típicos de *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, así como los buscadores de oro o caucho, los sarrapieros y purgüeros de *Canaima* resultan indiferentes a las amenazas ontológicas de la barbarie o no lo verbalizan pues para ellos no hay la oposición de esquemas intelectuales. No porque sean buenos salvajes sino porque padecen su realidad con fatalismo, el fatalismo del pueblo y del hombre común recurrente en las apreciaciones novelísticas de Gallegos. Acaso Juan Parao en *Cantaclaro* sea una excepción: él hará su propia revolución y buscará ser el caudillo de una poblada, el líder surgido del pueblo que el caraqueño había venido a buscar en el llano como la solución del país, barbarizado en sus ciudades.

Y también, frente a la selva inmensa el sentimiento de lo sobrecogedor que se percibirá en toda lectura de *Canaima*. Un escenario majestuoso, imponente e inabarcable, infinito. *Canaima* es el espíritu de la selva encarnado en forma inimaginable: “Obra de las formidables potencias que aún no habían agotado la serie de criaturas posibles”, “selva embrujadora”, “selva perdicionera”, “selva alevosa”, “la influencia deshumanizante de la soledad salvaje”, “selva antihumana”, “selva monstruosa”. “La naturaleza es la barbarie, el hombre poco puede ante ella”. “Hondo silencio, porque la presencia del hombre, de ese monstruoso acontecimiento es la bestia vertical y por tanto, esparce el recelo entre los pobladores del bosque”. Marcos Vargas, de humor juguetón, cabeza de tarambana, como se lo describe la novela, ante el hechizo de unas palabras mágicas dichas por el cacique, se internará en la selva para medirse con ella: “se es o no se es”.

Derrocado Gallegos por los militares en 1948, en el exilio otra vez, se agrandarán los alcances de su figura ética. La encarnación de lo justo frente el atropello. A su vuelta en 1959 el Estado y los medios privados lo catapultarán nuevamente, la escuela lo remachará en las conciencias obligando a los adolescentes a estudiar sus libros como lectura obligatoria y ejemplar. La paideia nacional requerirá el contacto con estas novelas. Era famoso y popular, sin discusión, el hombre más representativo de la primera mitad del siglo XX. Pero en los años de ausencia había una nueva circunstancia verdaderamente novedosa y una nueva generación. Cuando la literatura posterior a la dictadura comenzó a hacer su espacio a mediados de los años cincuenta se topó de frente con el modelo Gallegos y lo rechazó. La figura de Gallegos, el mito político de Gallegos, el Gallegos “oficializado”. Se dice con acierto que encarna el discurso liberal civilizador.

(Continúa en la página 7)

Doña Bárbara, Cantaclaro, Canaima

(Viene de la página 6)

En la mitología del poder, Gallegos representaba el papel de abuelo de la democracia representativa. También, el mito literario según el cual solo había una buena novela única en el país y lo demás eran imitaciones desvaídas. Y no había posibilidad de avanzar sino negando. Una crisis de parricidio. Ahora la pregunta, era ¿hasta cuándo Gallegos? Una pregunta trágica y dilemática. La Venezuela de doña Bárbara había cambiado sustancialmente. Como se decía entonces: ya los hacendados llaneros no viajan en bongo sino en avionetas. Y, el corazón de la pregunta: el país rural había dejado de ser. Con el país, la literatura era otra. La nueva generación se abría paso y para conseguirlo empujaba y rechazaba. Cansada de ruralismo y regionalismos, la literatura anhelaba ser urbana, moderna y universal. Es decir, la literatura venezolana y la novela en particular se veían estancadas en el modelo superado en que entraran en juego costumbrismo y el criollismo. Querían representar el alma nacional y solo conseguía descripciones.

Precisamente el año 1959 se publicó una novela, *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia, que aparecía como símbolo de la negación de Gallegos. Es interesante verificar cómo una novela se convierte, otra vez, y no era la única, en bandera de una lucha, escudo de un desencuentro de generaciones. Y cómo, en la discusión, fue fatalmente concernido Gallegos, es decir, su obra y su figura, una y otra sin distinciones o una por la otra. Se proponía el final de la literatura anterior porque ya el medio en que ha de realizarse la acción novelística no era la selva o la llanura, los paisajes inmensos, sino la ciudad enajenante, la selva de concreto como se dijo entonces. Había una nueva manera de hacer novela que negaba el heroísmo de los personajes. La novela pasaba a ser “experimental” o nada. El hombre protagonista no estaba llamado a hacer gestas heroicas como en el relato tradicional y en los mitos porque en la nueva narrativa solo podía hacer gestos, era un “pequeño ser”, un ser insignificante, un pobre ser, el pobre tipo, un pobre diablo desde el punto de vista ontológico. Gesticulaba sin sentido ante la vida. Había terminado la posibilidad de hacer epopeyas. En la historia de la cultura occidental la épica de la antigüedad fue sustituida por la novela en el comienzo de la edad burguesa y ahora la épica desmerecía. Así, contra el sujeto literario rodeado por el mito y la psicología del personaje –el “héroe positivo”–, estaba ahora el “personaje problemático”, alienado y desquiciado, antihéroe. Incluso el personaje como posibilidad de la novela nueva fue negado. Se dijo que estaba en crisis el sujeto mismo, desplazado de su centro de irradiación. Gran debate histórico. Choque de generaciones. Choque de conceptos. Negación del dilema tradicional esquemático entre civilización y barbarie que había permitido hasta entonces leer y entender fácilmente la máxima novela del país.

La discusión, directa o indirectamente sobre Gallegos, incluso tomando a Gallegos como excusa para el afianzamiento generacional, debata en el fondo una disputa acerca de la perdurabilidad del modelo de Gallegos. No se negaba su valor pues pertenecía a la historia literaria. Modificada la circunstancia, la representación realista y documentada de la realidad ya no conseguía el efecto esperado. Se decía que cambiada la situación ya no cabía la novela de la tradición inmediata. Entre los años treinta y cuarenta del siglo XX ocurrió en toda Latinoamérica la aparición de un primer ciclo de creación con grandes obras que ocuparían la atención de los lectores y de los estudiosos. Era la novela regionalista o de la tierra. Cumplido el ciclo, treinta años después, apareció el ciclo llamado de la nueva novela latinoamericana, que va a dar como hecho la fecha de vencimiento del ciclo anterior. Gallegos, parte del primer ciclo, pertenecía a su época, ya pasada. Se

dijo: Vargas Llosa, joven, es retratado al lado del maestro, desgastado por la vejez.

En este conflicto resulta interesantísimo observar la evolución de uno de los mayores y asiduos estudiosos de la obra y la persona de Gallego, Juan Liscano. En los años cuarenta y cincuenta, como todo el mundo, hablará de la oposición entre civilización y barbarie, pero entiende que la tesis de Sarmiento (“Si el destello de la literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia”) se resuelve mal con la europeización contradictoria de la Argentina. A finales de los años sesenta Liscano profundiza la especulación y cambia de registro para incorporar la lectura mitológica de *Doña Bárbara* y *Canaima*. “Visión intuitiva, aproximación a lo demoníaco y larvario americano, a lo no-vertebrado, a lo infrahumano a lo que en su desesperado esfuerzo por crecer termina por doblarse, caer y repatar. A la tesis civilizadora se opone la antítesis: prepotencia de las fuerzas telúricas, estado larvario de conciencia, frustración, autodestrucción, regresión, reabsorción en el seno de la naturaleza –Madre Terrible, Madre Tierra, Vientre Paridor y Mandíbula Devoradora”. Este revulsivo panorama, dice también Liscano, fue encontrado por Gallegos por pura intuición, algo le decía que no bastaba hacer el “reflejo” de la realidad de país atrasado y sometido a oscuras fuerzas sociales. Picón Salas escribió que *Doña Bárbara* contenía una clave simbólica y otra críptica, “más allá” que la descripción de la naturaleza y el retrato de los personajes. Finalmente, desde 1969 y luego en el prólogo de *Doña Bárbara* de Biblioteca Ayacucho en 1978 y en la conmemoración del centenario de Gallegos en 1984, Liscano emprende una lectura jungleana, que a la vez es una campaña promocional entusiasta contra los significados exclusivamente sociales de su obra: “Gallegos, uno de los contados escritores venezolanos capaces de responder, sin proponérselo, a las vivencias del inconsciente colectivo, a los llamados de los mitos y arquetipo. Por eso mismo la esencia de su obra mayor sigue vigente en la dimensión, que supere lo documental, el realismo, la inmediatez, el actualismo, en síntesis la literatura del acontecimiento, de la irreverencia ególatra y la sátira paródica”.

La lectura mitológica tiene, por otra parte, fundamento en el mismo Gallegos, más que en los estudios de

los que se hace uso intencionalmente para aplicar la teoría. La selva de *Canaima* es, junto con el llano de *Doña Bárbara* y de *Cantaclaro* el inmenso e insondable espacio que significa mucho más que sí mismo. Lo descomunal, ajeno al hombre, lo límite, lo impensable o inexpresable más bien. El propio narrador de *Canaima* irá ensartando la cadena de imágenes del mundo selvático viviente por sí mismo, lejos del hombre y su cultura, universo primario: “El mundo abismal donde reposan las claves millenarias. La selva antihumana”. Ya no será lo bárbaro sino lo contrario al hombre: “mundo abismático, increada todavía la vida animal, no reinan sino las fuerzas vegetales”. Mundo de los orígenes: “madrugada del primer día de la creación”, “selva monstruosa”, “la influencia deshumanizante de la soledad salvaje”, “elementos infrahumanos” “escena de comienzos del mundo”, “espíritu de la selva encarnado en forma inimaginable, obra de formidables potencias que aún no habían agotado la serie de criaturas posibles”. Liscano dirá que ese mundo abismal del primer día de la creación y esa cosmología es la del mundo original americano. Con ello su interés permanente por Gallegos lo regresa a los orígenes nuevomundistas. Lo primigenio y mitológico supondrá igualmente un cambio en la percepción de doña Bárbara en tanto personaje suscitador de imágenes. Leída por Liscano con el aliento de Jung ya no será la devorada mítica de hombres como dice Gallegos, dadora de vida y muerte, cuyo destino es arquetipal, mujer fuerte, masculinizada, luchadora, símbolo amazónico, doña Bárbara o Remota Montiel. En este sentido la novela “estará más cerca de la tragedia griega que de los conflictos venezola-

“
A la tesis civilizadora se opone la antítesis: prepotencia de las fuerzas telúricas”



OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ / VASCO SZINETAR

nos”, de los cuales Liscano se esmera en apartar a Gallegos.

Canaima, la estrella de la obra galleguiana, se ofrece desde luego a interpretaciones que resaltan el mito. Su estructura es ortodoxamente mitológica. Waldo Ross propone dos puntos de vista para analizarla en el marco del paisaje metafísico latinoamericano. Primero el “exterior salvaje”, la aventura insólita, que llama la atención antes de todo y somete a su vez la lectura a una experiencia conmovedora. El paisaje de la selva “paisaje fantástico invertido en el espejo alucinante del caño”, escribe Gallegos, así como las diversas y emocionadas descripciones del Orinoco y sus afluentes. Ambiente conmovedor y sobrehumano: “Hondo silencio –se dice en la novela–, porque la presencia del hombre, de ese monstruoso acontecimiento que es la bestia vertical y parlante, esparce recelo entre los pobladores del bosque”. Y también: “Ahora un silencio extraño que produce angustia absoluta y profunda para los oídos de los hombres intrusos”. También son acontecimientos conmovedores las tareas de explotación del caucho con sus escenas inhumanas. La desesperada y no menos inhumana búsqueda de oro.

El otro punto de vista, refiere Waldo Ross, es el interior, metafísico, lleno de extrañas resonancias inconscientes. Aquí se aplicaría la lectura mitológica que hiciera con sumo cuidado Domingo Miliani. El mito es el hallazgo del mundo primordial. En el camino o viaje del héroe mitológico se dan los pasos siguientes: *separación-iniciación-retorno*. Marcos Vargas abandona la civilización, deja Ciudad Bolívar, deja Upata, se va a la explotación cauchera y luego a la selva finalmente, cambia de ser al unirse a la comunidad indígena. Pasa entonces la distinta “pruebas” de los ritos de iniciación, incluso el asesinato de su adversario. Solo hay que

pensar en la conmovedora y acertada escena de la tempestad en la que Marcos Vargas, desnudo, enfrenta en vendaval de fuerzas desatadas, ampara en su pecho a un mono bebé perdido. Se ha convertido en el hombre original. Luego del “viaje iniciático” regresa a lo suyo, pero en este caso no directamente sino por medio de un hijo. Apartado en la selva concibe un hijo que, adolescente, envía a su amigo Ureña para que lo eduque y convierta en “civilizado”. Es común en la estructura novelística de Gallegos que el final de las obras concluya con la desaparición del protagonista. Doña Bárbara se perderá en la sabana, Florentino hará lo mismo, Marcos Vargas se internará en la selva. Cada uno de ellos, desaparecidos, se convertirá en leyenda. Para Juan Liscano lo fundamental de su enfoque jungleano es la “descivilización” que sufre Marcos Vargas por propia decisión y por influencia del medio. Y esto ocurre pese a las intenciones civilizadoras de Gallegos respecto a sus personajes. Marcos Vargas es un personaje que se le escapó a Gallegos, a su esquema psicológico y pedagógico, dirá Liscano es la “búsqueda adánica del héroe tempestuoso, su voluntario despojamiento, su ascesis dramática, su atracción por la selva y el misterio, su rechazo al mundo de los racionales. Al desaparecer Marcos Vargas deja una estela en que se reconstruye”. El mito popular dirá que Marcos Vargas habla con los palos del monte y de hecho ha sido monte alguna vez. “De pronto sintió que los pies se le había convertido en raíces hundidas hasta el centro de la tierra, mientras por todo el cuerpo le corría una savia espesa y oscura, cien años subiendo hasta las copas más altas, para detenerse otro ciento a oír el paso del viento que hacía gemir los papurura por la muerte del indio Maremare”.

(Continúa en la página 8)



MARIO VARGAS LLOSA, RÓMULO GALLEGOS Y JOSÉ MANUEL SISO MARTÍNEZ / ARCHIVO

HOMENAJE >> OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ (1944-2019)

Liscano

La trayectoria de Juan Liscano (1915-2001) desborda cualquier intento de resumirla. Fue poeta, ensayista, investigador, crítico de las artes y la literatura, periodista, editor, culturólogo e infatigable actor de la vida pública venezolana. Su obra sobrepasa los 80 títulos en las más diversas disciplinas

OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

Tras el hombre que tenía probadamente el sentido de la actualidad estaba el pensador del ser y de la trascendencia del ser. Resulta curiosa esta posibilidad en quien aborrecía las modas y lo que estaba de moda pero hacía la experiencia de la moda para criticar su actualidad y su inmediateismo, opuesto al ser. Combatía la novedad y la novelería, de las que estaba informadísimo. Leía la prensa diaria minuciosamente y recortaba las noticias y fotografías que lo impactaban y sobre las cuales meditaba y discutía. En teoría habría que suponer que su ocupación intelectual y espiritual con el ser suprimían lo inmediato, pero, al contrario, la posesión del ser no era el reposo, lo inmediato se le imponía y lo rechazaba a punta de trascendencia. Una de las pruebas de su sentido de actualidad era su índole polémica, su posibilidad de estar siempre en el candelero y en el asunto y enfrentar las contradicciones de la opinión. Su pasión por la actualidad era una consecuencia de su trascendentalismo porque la literatura y la poesía, que eran su gran marca, no se encerraban en sí mismas sino que trascendían al ser. Aquí dos motivos de polémica: uno contra las artes puras, abstractas, textualistas, no figurativas y por el contrario, también y a la vez, contra quienes veían las artes como mero reflejo de la realidad, como causa sociológica. Es el caso, por ejemplo, de su personalísima lectura de Rómulo Gallegos, a quien eligió como su maestro y su mistagogo. Para defenderlo de quie-

nes criticaban su arte pedagógico y moralizador oponía el carácter trascendente de quien había investigado los pantanos de los orígenes históricos y raciales de nuestra *hybris*. Pero, a la vez, arrancaba a Gallegos de su actualidad o de las marcas sociológicas de su tiempo leyendo en su obra el mito y los arquetipos, proponiendo interpretaciones espiritualistas. Leía al poeta Muñoz para sacarlo del marco de una poesía de desmembración lingüística contra el estatus para colocarlo en el campo de la trascendencia. De esta manera, Liscano hizo periodismo tanto en el *Papel Literario*, que dirigió en su fundación, como en la revista *Zona Franca* que mantuvo durante veintitrés años. Una personalidad hecha para la actualidad del periodismo y para la polémica. De la misma manera, en las Cartas al director del *El Nacional* que escribía y le publicaban frecuentemente en los años ochenta, comentando lo habido y por haber entablaba discusiones sobre el rock y Michael Jackson para criticar la actualidad opuesta al ser de la diabólica música comercial. Es de recordar cómo fue crítico de la televisión no solo por la ínfima calidad de sus programaciones sino que por su carácter alienante convirtiéndolo en el más entusiasta representante de los apocalípticos en el sentido que le daba Umberto Eco. Sus afanes con el folklore, la décima popular y la morfología de los tambores negros estaban motivados por la trascendencia, es decir, encontrar una población más cercana a los mitos, a la intuición, a lo irracional contra la ciudad y el fantasma racional-



JUAN LISCANO / ©VASCO SZINETAR

lista del progreso. La actualidad y el actualismo en los que se movía su curiosidad hacia los adelantos tecnológicos, que condenaba, estaban hechos de su visión del tiempo como instancia a la que hay que trascender. Nombrar contra el tiempo. Esas tensiones, esos polos opuestos de atracción lo hacían padecer el horror por la historia, esa entelequia que dirige los pasos de la humanidad hacia su deshumanización. Buscaba el estado de paz del alma aferrándose a las contradicciones: “Debe haber en nosotros mismos un lugar donde cese el combate de los contrarios”. Su ascesis, su purga de las pasiones eran las contradicciones. Su ascesis a la racionalidad dentro de la cual sabía conducirse perfectamente era la convicción de que no todo se explicaba y el territorio de la irracionalidad y lo larvario aceleraban su pensamiento y su ritmo poético. Se complacía en metáforas abruptas sobre las diosas, amazonas y madres terribles que se escondían debajo de la superficie racional. Si al principio había en él amor hacia la naturaleza y el paisaje de la originalidad americana, hubo luego el ecologismo como parte de su combate contra los males tecnoló-

“Liscano hizo periodismo en el *Papel Literario*, que dirigió en su fundación, y en la revista *Zona Franca* durante veintitrés años”

gicos de la civilización. Apocalíptico y catastrofista, la sobrepoblación, la explosión demográfica, el urbanismo desmedido, la contaminación del planeta le hacían vivir intensamente la convicción de un fin cercano, que le causaba angustia. Los males del mundo, la política, la urgencia de Venezuela, todos temas periodísticos de actualidad formaban su ración diaria de incertidumbre que se expresaban en artículos de prensa que no han sido recogidos en libro acaso por su cantidad, aunque también por estar ceñidos a la actualidad y a lo efímero del momento. Para él había también la actualidad cultural que lo hizo participar en las discusiones, críticas y enormes polémicas sobre la constitución primero del INCIBA y luego del CONAC. Y había la actualidad literaria que para él, particularmente, tuvo una época privilegiada en los años sesenta con sus vanguardias y sus revoluciones lingüísticas y políticas. El diario *El Nacional*, que fue el espacio de sus reflexiones, está marcado desde los años cuarenta con su paso por la vida intelectual venezolana. Artículos, declaraciones, entrevistas, noticias señalan su lugar prominente. Estaba en todo, nada dejaba pasar. ☼

Doña Bárbara, Cantaclaro, Canaima

(Viene de la página 7)

De la misma forma, las interpretaciones que se han hecho en torno a la obra de Gallegos tienen la marca del tiempo. Así la tesis de civilización y barbarie principalmente ha venido a ser considerada más tarde como un modelo superado de interpretación. Pero negar la tesis, por su caducidad histórica, supone colocar a Gallegos dentro de la historia, que tiene pasado y presente. Nelson Osorio, que ha examinado el asunto de esta lectura tradicional, dice que la oposición es, acertadísima palabra, una “alegoría”, que jamás respondió a la realidad. Los términos contrapuestos de Sarmiento no tienen solución de continuidad sino que expresan la destrucción de uno por otro, “no deben ser entendidos como partes antagónicas de una antinomia irreductible sino como *tesis* y *síntesis* de una contradicción dialéctica. La tesis, hegelianamente hablando, será la superación de ambas, un mundo nuevo que habrá de surgir de la conjunción de la *realidad* del llano con los ideales de la civilización. La síntesis es por consiguiente, una promesa, una esperanza”. La visión de Sarmiento era romántica, la de Gallegos, positivista spenceriana, su propósito era vencer la barbarie mediante la canalización de la fuerza bárbara, en-

causar la “civilización quiere decir campos cultivados, población, caminos, industria, cultura, disciplina social”, escribió Gallegos en un artículo de 1912, que cita Osorio. Civilización como producto de la evolución de generaciones. El esquema se disipa y se muestra insuficiente. Es, precisamente, esquemático. En la misma línea está el trabajo de Javier Lasarte para quien el problema de leer a Gallegos, particularmente *Doña Bárbara*, supone “responder a la pregunta de cómo leer y valorar, cómo re/construir la moderna tradición cultural nacional o latinoamericana”. Al repasar el mundo de las interpretaciones galleguianas se fija en que, en los últimos tiempos, la lectura ha sido hecha significativamente por latinoamericanos y latinoamericanistas en el marco de la academia norteamericana. Así ha habido la lectura del nacionalismo populista, del mestizaje cultural y del patriarcalismo de Gallegos en el que se establece el triunfo autoritario del civilizador sobre los sectores populares y la mujer. Desde luego que una obra que ha civilizado un país está amarrada a él de la manera sutilísima como unen los mitos y las imágenes ancestrales. Opuesto a Gallegos, cuya literatura decimonónica no cuadra con la nueva novelística y la renovación de la novela telúrica, Emir Rodríguez Mone-

gal habla de libro-nación. Explica más tarde que *Doña Bárbara*, por ejemplo, es mucho más que una novela y lo es porque se parece a los viejos romances de finales de la Edad Media que no pretende crear personas reales sino que pintan figuras estilizadas que se amplían hasta convertirse en arquetipos, personaje mítico. “Lo que ha sabido hacer Gallegos es descubrir una mitología, intuir su naturaleza y esbozar algunos perfiles”. En el mismo congreso literario en que Rodríguez Monegal explica sus planteamientos en 1979, Uslar Pietri señala que el alcance de la novelística de Gallegos y particularmente su obra cumbre es haber creado mitos y arquetipo y en crear una realidad innominada “crear figuras centrales, figuras ejemplares, figuras representativas” en las que se “personifica y se centraliza todo un complejo de ideas, impresiones que están dispersas, que muchas apreciaciones y muchos tipos que pertenecen casi a una época épica”. En la historia de la lectura de Gallegos hay dos obras que ha acompañado las interpretaciones y se han convertido en lugares clásicos a los que los lectores de todos los tiempos terminan siempre por referirse. Una es la obra de Felipe Massiani acerca del paisaje en Gallegos, según la lírica del paisaje en la ensayística latinoamericana de los años cuarenta



del siglo XX. La otra obra es el acercamiento estilístico que Orlando Araujo hace del paisaje galleguiano, en los años cincuenta, paisaje interiorizado gracias al uso del lenguaje acertado. Sin embargo, las interpretaciones de la obra de Gallegos, una abultada bibliografía secundaria, siguen los moldes de una lectura que se ha hecho clásica. La historia de los libros es la historia de su lectura y de sus interpretaciones. Una obra que se prolonga en el tiempo va cambiando de lecturas. En los actuales y recientes, una lectura social y simbólica inclinaría la balanza otra vez hacia el tema de la barbarie o hacia la inestabilidad de una barbarie rediviva. De

manera que las interpretaciones que se han hecho de Gallegos tienen la marca típica del tiempo y es de suponer que a las existentes se añadirán sorprendentemente otras cuando las primeras concluyan su época. La publicación de *Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima* en un mismo libro es un viejo deseo de los lectores de Rómulo Gallegos, una vieja necesidad desde el punto de vista de los clásicos nacionales. Una edición que estaba haciendo falta si se observa la bibliografía del autor en estos tiempos, ausente en las librerías, y que, además, dirigida al público culto, cumpliera con la exigencia de ser una edición cuidada, trabajada y puesta al día. Las tres novelas capitales de Gallegos constituyen un hito de la literatura venezolana moderna, que serán siempre objeto de estudio y de culto entre los lectores de las letras nacionales y latinoamericanas. Esto ha sido posible gracias a la iniciativa de Fundavag Ediciones interesada en el patrimonio cultural venezolano de ayer y de hoy y con un fondo editorial entre el cual destacan los tres tomos que ha dedicado a los cuentos de Salvador Garmendia, los concursos para jóvenes escritores y una treintena de títulos diversos de un fondo editorial que, además, ya se ha hecho característico por la calidad de su diseño gráfico. ☼

*El texto de Oscar Rodríguez Ortiz es el prólogo de *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima*, publicada por Fundavag Ediciones (Caracas, 2018).

ENSAYO >> 420 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE EL QUIJOTE

Cervantes en Venezuela

“En el territorio que después se llamaría Capitanía General de Venezuela fue igual de popular. Algunos grandes cacaos contaban con el valioso ejemplar de Cervantes en sus bibliotecas; así lo atestiguan los inventarios legales que se ejecutaban cuando estos señores fallecían. Hay constancia de que fue uno de los libros más vendidos de Venezuela en 1682. En el siglo XVIII, se regalaba un ejemplar a quienes se licenciaban en la Universidad de Caracas”

JUAN PABLO GÓMEZ COVA

La ínsula Soconusco

En el capítulo VII de la Primera parte, don Quijote logra convencer a un labrador vecino suyo, de acompañarlo para servirle de escudero en sus aventuras. Le prometió a este “hombre de bien” que cuando conquistara alguna ínsula lo dejaría como gobernador de ella. “Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y bota, con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido”, nos dice el narrador. Las primeras palabras que Sancho pronuncia en la novela son: “mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido; que yo la sabré gobernar, por grande que sea”.

De esta forma introduce Cervantes uno de los grandes temas del libro: la oposición entre materialismo e idealismo. Pero es una oposición muy engañosa, llena de tensiones y complementariedades. Don Quijote quiere cumplir su ideal y es por medio de ese deseo que se manifiesta su ambición: ser el más famoso caballero andante que haya existido y que sus hazañas solo sean dignas de los más grandes poetas épicos. Sin embargo, para conseguirlo necesita prometer “cosas de este mundo” a su escudero. Y, escarbando en su *memorabilia* de pasajes de libros de caballerías, lo mejor que se le ocurre para persuadir al vecino es prometerle una tierra de la que este pueda ser amo y señor. La palabra “ínsula” tiene un sentido muy especial en los libros de caballerías: es un territorio aparte, aislado, exótico, lejano, de poca entidad, en el que su dueño o señor pueda establecer un gobierno a su medida. La Ínsula No Fallada de Urganda la Desconocida, en el *Amadís de Gaula*, se vuelve modelo. Sabemos que Sancho vela muy bien por las cosas de este mundo y atiende con premura los deseos de su barriga. Don Quijote, en cambio, come poco y en su rematado juicio, atiende al llamado místico de un más allá: un mundo de equidad y justicia recreado en los libros de caballerías que quiere traer al nuestro.

La ambición de Sancho por la ínsula se convierte también en un leitmotiv que será tratado con muchos matices hasta consagrarse en una ironía cerrada –ya en la Segunda parte–, por medio de la ínsula Barataria, de la que no será tan divertido ser su gobernador. El materialismo también engendra su propio hastío absurdo (su triste saciedad) y Sancho descubre al fin, por medio de la experiencia de las aventuras con su amo, que no solo de pan vive el hombre. La ínsula es, pues, un impulso aventurero para Sancho y un propósito de vida solo aparente. Abandona a su mujer y a sus hijos por el sueño de la ínsula, pero justamente para legárselos después. La imagen, además, le divierte mucho: pensar que su familia vulgar y campesina alcance honorabilidad es un desajuste tan inimaginable que solo lleva a la comicidad. Es decir, la alegría que es consecuencia de lo imposible se convierte en una auténtica razón para vivir.

La ínsula es un gran tema para escribir bonitos ensayos sobre el *Quijote*, pero también esconde una honda tristeza. Miguel de Cervantes no se está burlando tan llanamente de Sancho (al contrario, por medio de todos sus personajes se burla siempre de sí mismo). Lo que ha hecho es transformar la más mundana de sus ambiciones: ser señor de una remota ínsula en América llamada “Soconusco”. Es sabido que Cervantes solicitó encarecidamente pasar a las Indias. Después de sus aventuras militares contra los turcos y su duro cautiverio en Argel,



MIGUEL DE CERVANTES / JUAN DE JÁUREGUI

a su vuelta a la Península solo aspira a irse a territorios de ultramar, donde pueda comenzar una vida mejor. Desde entonces, América se convierte para él en un símbolo de exuberancia y nuevas posibilidades. Una auténtica aventura de *emprendimiento* (pobre palabra esta, tan rebajada y abusada en nuestros días). Una empresa seria. El destino que escogió fue una extraña región de Mesoamérica llamada “Soconusco”, con muchas más similitudes con una ínsula caballeresca de lo que uno puede suponer. Una región limítrofe, siempre aparte, que nunca estuvo muy claro si dependía del virreinato de Nueva España o si formaba parte de la Capitanía General de Guatemala. Gozaba de cierta autonomía y, todavía después de la Independencia de las nacientes repúblicas americanas, se convirtió en territorio en disputa entre México y Guatemala, pero una disputa un poco displicente, como si estos países tam-

“ en los festivales de las carnestolendas de 1606, desfilaron por sus calles los disfraces de don Quijote y Sancho”



poco estuviesen muy seguros de estar interesados en anexarse la región. Actualmente forma parte de México, pero los mexicanos no parecen estar muy enterados de lo que allí acontece (pienso mucho en el caso del Esequibo y sorprende cuán poco sabemos de ese lugar misterioso).

Cervantes recibió una respuesta breve y tajante por parte de la inexorable administración del reino: “Busque por acá en qué se le haga merced”. Aquello se convirtió en una especie de terrible y fallida *entrevista* para un trabajo en el que Cervantes había puesto todas las esperanzas. Ya sabemos que fue un renombrado fracasado –si cabe la expresión– y que todo le salió mal. También sabemos que Cervantes no cejó en su intención de hacer las Américas y volvió a intentarlo, siendo rechazado nuevamente. Su aspiración de convertirse en indiano definitivamente se fue al traste y, al mismo tiempo, enalteció aún más en él la imagen *caballeresca* e idealizada del Nuevo Continente. Curiosamente, sus obras sí harían el periplo oceánico y con extraordinaria fortuna en la vastedad americana. Pocos meses después de salir a la venta en las librerías madrileñas, ya estaban embarcados cien ejemplares de la Primera parte del *Quijote* con dirección a Cartagena de Indias. El libro se popularizó tanto en la Nueva España y en el Perú, que, en los festivales de las carnestolendas de 1606, desfilaron por sus calles los disfraces de don Quijote y Sancho.

La lectura venezolana del Quijote

El libro había sido un rotundo éxito y, antes de que aparecieran el de Avellaneda y la Segunda parte, había habido varias ediciones de la Primera parte. Por supuesto, Cervantes estaba tan acostumbrado al fracaso que había malvendido de antemano los derechos de autoría y no había podido disfrutar de un verdadero desahogo económico y material que le pudo traer la más espiritual de sus creaciones. Que el *Quijote* triunfara en América me parece casi una consecuencia lógica: la extremada hilaridad que despertó en su tiempo y la percepción de parodia (antes de que los “americanos” conocieran bien el género parodiado), sentó las bases de una concepción muy típicamente barroca. Así fue fundada la mentalidad de nuestro continente, a partir de eso que Auerbach vio en el *Quijote*: ese libro era el punto exacto en el que en la historia de la literatura se desplazó la visión de lo cotidiano como algo intrínsecamente risible hacia algo muy problemático (por no decir trágico). Los españoles (y americanos) contemporáneos de Cervantes leyeron ese libro entre risotadas y carcajadas perennes. Después, los románticos alemanes derramaron muchas lágrimas sobre sus páginas, mientras los ingleses apreciaban una dimensión mucho más compleja y orgánica en su contenido. Se constataba la turbulenta historia de la recepción del libro. ¿Pero cómo se leyó en Venezuela?

En el territorio que después se llamaría Capitanía General de Venezuela fue igual de popular. Algunos grandes cacaos contaban con el valioso ejemplar de Cervantes en sus bibliotecas; así lo atestiguan los inventarios legales que se ejecutaban cuando estos señores fallecían. Hay constancia de que fue uno de los libros más vendidos de Venezuela en 1682. En el siglo XVIII, se regalaba un ejemplar a quienes se licenciaban en la Universidad de Caracas. En una sociedad colonial tan estable, inamovible, serena y proveniente del cúmulo de contradicciones de la España invertebrada, el *Quijote* era un pasmoso testimonio de sabiduría y sosiego.

Hay que imaginar, por ejemplo, al

gran Juan Antonio Navarrete (1749-1814) leyéndolo por primera vez, sentado en su escribanía de celda franciscana, en esa Caracas tan bella de ambiente de hacienda cafetera, que estaba todavía por soñar con espasmos de libertad e independencia y sin sospechar que aquella guerra sería el cataclismo más despiadado de todos los que sacudieron América. Para Navarrete fue un clima el episodio de la Sierra Morena, en el que don Quijote decide hacer los votos penitentes, a la manera de Amadís, y escribir la “más bella carta de amores de la literatura española”, usando a Sancho como cartero que, después, siendo partícipe del delirio del amo, inventará la reacción de Dulcinea al recibir aquella misiva. En el rostro del buen franciscano caraqueño se dibujó una sonrisa al percatarse de que los entresijos de la ficción penetraban la realidad, mientras persistía el aroma del café tropical.

El *Quijote* atravesó tanto el imaginario de la Venezuela heroica que los paralelismos entre figuras como Miranda y Bolívar con el célebre hidalgo manchego son de cajón. El largo y doloroso proceso de desengaño que experimentaron ambos héroes hacen que la comparación sea inevitable. El historiador Jules Michelet, que siempre fue gran defensor de Miranda, lo llamó “el noble don Quijote de la libertad”. Napoleón Bonaparte, aunque lo consideró un terrible demagogo, no obstante, al final reconoció que “este criollo ardoroso e inquebrantable es un don Quijote que corre tras la quimera de la libertad universal, y en cuya alma arde inextinguiblemente un fuego sagrado”. En cuanto a Bolívar, más allá de la precisa analogía que presentó Unamuno entre el Libertador y Nuestro Señor don Quijote, fue el propio Bolívar, en su agonía final del desencanto en San Pedro Alejandrino, quien declararía con su acostumbrada inmodestia que “los más grandes majaderos del mundo hemos sido Jesucristo, don Quijote y yo”. Inquieta este reconocimiento más con el protagonista que con el libro en sí mismo y pienso en el Bolívar escritor, que compuso su enajenada diatriba con la eternidad en las alturas, en su elocuente poema *Mi delirio sobre el Chimborazo* y, sobre quien se posaba ya, por pura autoconsciencia, el aura de los héroes trágicos.

Al principio del *Quijote*, hay un momento en el que el narrador cuenta que a Alonso Quijano “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran”. Como insinuando que la locura pudo haberse evitado o aliviado si el hidalgo empobrecido se hubiese convertido en escritor y hubiese incorporado la ficción a su vida desde una concepción intelectual creativa. Los pensamientos que lo “estoraban”, sin duda, tenían que ver el irrefrenable deseo de pasar a la acción. Ya había leído demasiado y tenía que descubrir, en la vida real, hasta qué punto lo que decían los libros era verdad. Esa preferencia por la vida de acción es muy cervantina y así queda manifiesta en muchos testimonios, cristalizando en el famoso discurso quijotesco sobre las armas y las letras, en el que son las primeras las que tienen preeminencia.

Amenodoro, eximio cervantista

Es probable que, en un sentido moderno, el primer gran cervantista del mundo haya sido venezolano: don Amenodoro Urdaneta. No porque no haya habido influyentes cervantistas antes que él, sino porque estos no separaron su juicio crítico de la preceptiva contemporánea propia, desatendiendo el contexto de Cervantes. Gran enemigo del purismo dogmático, Amenodoro supo ver que el *Quijote* traía consigo un extremado alegato de libertad que incluía sus múltiples formas de ser leído y se percató prematuramente del perspectivismo que inundaba toda la novela. En abierto debate contra los grandes cervantistas de su época, Urdaneta desmonta los alegatos censuradores de Diego Clemencín, Harzstenbusch y Pellicer. Incluso Rodríguez Marín y Menéndez Pelayo reconocieron después a Amenodoro como eximio cervantista.

(Continúa en la página 10)

LA FORMA ELUSIVA
TAHÍA RIVERO

Señales disruptivas



COMEDIANTE (2019), MAURIZIO CATTELAN

Referirnos al arte contemporáneo venezolano implica, lejos de resumir, tomar en cuenta un panorama amplio de alternativas expresivas disímiles que, a su vez, responden a los diversos contextos geográficos donde se realizan. Y es que, si bien son apreciables los cambios recientes ocurridos en las formas, técnicas y tendencias, es fundamentalmente en el soporte conceptual donde se perciben estos desplazamientos.

A la escala del país, el arte contemporáneo se presenta vigoroso, comprometido y con un horizonte promisor. Este resurgir es relativamente reciente, no era así una década atrás, cuando se agudizó la crisis social y económica, y comenzó la diáspora masiva que nos sigue afectando.

El liderazgo de la red de museos nacionales como instituciones rectoras del devenir de las artes visuales, se fue desdibujando con la entrada del siglo XXI. Ausencia que propició un vacío en casi todas las actividades vinculadas a las artes pero que poco a poco han comenzado a llenar algunas organizaciones privadas con la apertura de nuevas galerías y centros de arte. Se atenuó sensiblemente el crecimiento de la industria

cultural. Situación que impactó negativamente el surgimiento de nuevas generaciones de artistas, porque los espacios, sean institucionales o alternativos, son el continente necesario para reacomodar la órbita de lo contemporáneo.

Personalmente creo que ha sido la crisis lo que ha transformado la manera como los artistas gestionan sus procesos y también como se han reestructurado los espacios expositivos. Muchos se quejan con nostalgia, de no haber disfrutado las oportunidades de otros tiempos y quizás tengan razón. En los ochenta y noventa, proliferaban eventos, salones, bienales y obras comisionadas representativas que dimensionaron la difusión y visibilidad del arte venezolano local e internacionalmente, pero a la larga, los caminos forjados a contracorriente, con el esfuerzo personal y colectivo que se requiere hoy en día, resplandecen con firmeza y voluntad.

La ruptura con el canon no es siempre perceptible porque en ocasiones, se trata de respuestas críticas sutiles, aplicadas a los constructos epistemológicos históricamente asentados en las prácticas artísticas.

Señales disruptivas que requieren su interpretación en el tiempo y lograr abrir las pesadas puertas del “alto arte” que delimitan la separación con el arte popular, las tradiciones y los oficios, y su integración al repertorio del arte contemporáneo. No en balde se denominó como el artista del año 2024, al italiano Maurizio Cattelan, autor de la famosa banana pegada con cinta adhesiva a la pared, titulada *Comedian*, 2019. Pero no todos los gestos artísticos suelen ser tan drásticos como el de Cattelan, cuya sólida trayectoria como conceptualista le permitió una acción tan provocadora.

El arte de hoy da muestras de su emancipación en tanto se ha transformado en un espacio inteligible desde donde se produce conocimiento, reflexión y cuestionamientos. Las destrezas pictóricas no son un valor aunque la pintura ha reaparecido con fuerza por razones prácticas de viabilidad. Los soportes de las obras se resignifican desde un lenguaje franco y sencillo, distante de estridencias tecnológicas, lo que sin duda constituye un viraje con respecto a la herencia modernista de la Venezuela desarrollista. ☼

Cervantes en Venezuela

(Viene de la página 9)

A Amenodoro Urdaneta hay que imaginarlo en su primera juventud, sentado en su pupitre, escuchando la lección que dicta Fermín Toro, en la que va leyendo (y comentando) el discurso de las armas y las letras, en el que don Quijote aboga por la guerra como enaltecedor del alma humana. Hijo del prócer Rafael Urdaneta, se consagró de forma casi religiosa al estudio de las letras. Su temperamento parecía abocado a un misticismo que entroncó rápidamente con su vocación polímata. Consagrado al celibato, parece un remedo austero y cuerdo del mismísimo Alonso Quijano, pero nunca agarró la adarga ni la lanza. Sus relativas destemplanzas solo son visibles cuando entra en “desigual batalla” para defender a Cervantes. Hay algo de dolorosa escisión en su constatación del drama del espíritu venezolano de la cultura decimonónica que se balancea entre el orgullo épico nacional que germinó con la gesta emancipadora y la frondosa cultura hispánica que todo lo baña. Amenodoro no hubiese admitido nada de lo que escribió Unamuno sobre Cervantes; le parecía absurdo que su grandeza y su consciencia crítica fuese motivo de debate. Ya escribió una vez Carlos Fuentes que “La Mancha en verdad adquirió todo su sentido en las Américas”. Para Amenodoro, La Mancha estaba más bien

en los Valles de Aragua.

Y esto nos lleva a remontarnos hasta la figura de “El caballero de Ledesma”, reimaginado después por Oviedo y Baños, Briceño Iragorry y Herrera Luque. Un personaje legendario, supuestamente salido de la localidad salmantina de Ledesma, que entró a Caracas con Diego de Losada y pocas décadas después la defendió heroicamente del ataque pirata de los ingleses de Sir Walter Raleigh. Cuando estos liquidaron al gallardo combatiente, al sacarle la celada, descubrieron que era una persona mayor, con barbas encanecidas, de cuerpo muy enjuto y seco de carnes. Los propios ingleses decidieron rendir homenaje a esta ennoblecida figura al constatar su valentía ejemplar y nació entonces la leyenda del Quijote caraqueño, que incluso llegó a despertar diatribas sobre si Cervantes habría escuchado esta historia para inspirarse en su inmortal personaje. Lo cierto es que modelos quijotescos sobran y las Españas era un criadero universal de personajes rematados que se evadían en fantasías de ensoñación y grandeza señorial y legendaria de otros tiempos (que, en realidad, nunca habían existido).

Coda

Se ha dicho muchas veces que hemos sido muy afortunados de que Cervantes no pudiera viajar a América, porque fue gracias a ese deseo negado

que obtuvimos la gran novela *suma* de las letras universales. Todo eso suena de lo más lucido y queda muy bien, pero la verdad es que no sabemos qué hubiese pasado si Cervantes pasaba a las Américas ni qué ocurrencias literarias hubiesen sobrevenido. De lo único que tenemos certeza es del continuo anhelo por la insula de Soconusco y de que ese anhelo inspiró el tono ambiguo de humor nostálgico que recorre numerosos pasajes del libro.

En el invierno de 2016 asistí a unas clases magistrales del reconocido hispanista francés Jean Canavaggio en el mítico aulario de San Isidro de la Universidad de Salamanca. Aquel hombre dilucidaba sobre pormenores del libro con una pasión filológica entrañable. Me encontré muy a gusto en sus clases y, claro que sí, aprendí muchísimo; sin embargo, algo hacía que no me hallara del todo en mi elemento cervantino, por así decir. A la secuencia cadenciosa de la bonita voz del doctor Canavaggio imaginé que se sobreponían dos voces más cálidas: la de mis maestros cervantinos Guillermo Sucre y María del Pilar Puig. Entonces, la fría piedra milenaria de Villamayor que aparecía por la ventana fue sustituida por los frondosos y tropicales chaguaramos de la Ciudad Universitaria de Caracas. En ese momento pensé que a Cervantes le hubiese gustado muchísimo conocer Venezuela. ☼

RÉCIPE PARA GOLOSOS
NELSON RIVERA

Osío Cabrices: vértigo venezolano

Una vez que se cruzan las primeras líneas ya no es posible detenerse o dar pasos atrás. *Venezuela. Memorias de un futuro perdido* (Editorial Los Libros de la Catarata, España, 2024) tiene algo de montaña rusa. A los raptos de vértigo narrativo le siguen momentos de alivio, que no tardarán en acelerar nuevamente. Conviene añadir: la sensación de vértigo es doble e intensa. Proviene, por una parte, de los hechos compactados que Rafael Osío Cabrices (Venezuela, 1973, periodista, escritor, editor) narra. Por otra parte, de la agilidad, obcecadamente versátil, precisa y eficaz de su escritura.



RAFAEL OSÍO CABRICES / ©LISBETH SALAS

Forma parte de la experiencia perceptiva de los venezolanos en el último cuarto de siglo: la sensación de que la realidad –su infatigable producción de noticias y discursos– nos desborda. Los acontecimientos se suceden unos tras otros, raudos, estremecedores, resbaladizos, a menudo efímeros. Ordenar los hechos, intentar atribuirles un lugar en un mapa de comprensión, elude los criterios al uso. Son demasiadas las piezas que no calzan, importunan o contradicen. El devenir del escenario venezolano, sus modos caóticos, desafían los métodos de analistas profesionales y periodistas.

Lo real se nos escapa, inaprensible, con una inevitable consecuencia: la observación tiende a los hechos puntuales. Los autores documentan casos, arman expedientes, sintetizan historias de vida. El país se ofrece ahora mismo como un campo sembrado de relatos (en su mayoría, relatos de víctimas). Estructurar un discurso o una narración que vaya más allá de lo episódico requiere de una disciplina inusual: sin alejarse del caudal de noticias, sin separarse de la urgencia y fragor de los días, es irrenunciable subir unos peldaños y hacerse de una perspectiva más amplia del acontecer venezolano.

De la tensión entre proximidad y distancia proviene el sello, la personalidad del autor. El riesgo mayor de la proximidad es centrípeto: el victimismo, la cursilería, la dependencia reverencial del testimonio. Al analista que se aleja lo acecha lo centrífugo: la irre realidad o el cinismo, incluso el desprecio hacia el objeto de su análisis. Entre estos extremos se sitúa el libro de Osío Cabrices: logra estar cerca y lejos de forma simultánea. En eso radica su peculiar magnetismo.

No hay página de *Venezuela. Memorias de un futuro perdido* que no esté bajo el asedio del observador que se interpela a sí mismo. El autor interroga lo que recuerda e interroga sus propias preguntas (Escribió Elias Canetti en uno de sus *Apuntes*: “Quien tenga muchas respuestas, deberá tener aún más preguntas”). Los hechos que menciona al paso o las anécdotas que recapitula valen por lo que revelan, pero también por las incógnitas que despliegan ante el lector. Copio dos párrafos que, así lo creo, escenifican el vínculo entre hechos y preguntas que recorre el libro. Proviene de las páginas que Osío Cabrices dedica al 11 de abril de 2002:

“El 11 de abril reveló algo más que la disposición del chavismo para abrir fuego si su poder se veía amenazado. Expuso hasta qué punto la oposición podía ser dirigida por activistas improvisados y por personajes secundarios que eran incapaces de medir cuánto apoyo popular y militar podían tener, y cuánto tenía en realidad el Comandante. En los pocos meses que pasaron desde que la resistencia contra la construcción de la hegemonía chavista comenzó a ensamblarse, no había habido tiempo de aprender a calibrar el arraigo que el chavismo tenía en la población. Como mostrarían los meses siguientes, entender eso iba a tomar mucho tiempo, para provecho de Chávez.

No teníamos idea de qué iba a pasar. Yo tenía 29 años, pero mis compañeros más veteranos no estaban menos confundidos que yo, ni eran menos vulnerables a la tentación de la profecía o el sesgo retrospectivo. La realidad se había aún más impredecible que en los noventa. La incertidumbre se metió en cada átomo de lo que nos rodeaba. Era como vivir en un terremoto. ¿Qué clase de país era Venezuela? ¿En qué nos habíamos convertido? Apenas podíamos enunciar esas preguntas cuando otros sobresaltos explotaban bajo nuestros pies”.

Quien denuncia, en alguna medida, se aleja. Se desplaza hacia la periferia y apunta con su dedo. Ese alejamiento puede ser también un modo radical de irse, de cortar los lazos. No creo que *Venezuela. Memorias de un futuro perdido* haya llegado para incorporarse a la bibliografía de la huida. Al contrario: la imagen que me produce el libro es la de un autor de regreso. Osío Cabrices se asemeja a los héroes de ciertas películas: mientras se cruza con gentes que huyen despavoridas, avanza hacia el volcán que escupe fuego. Viaja a contracorriente: quiere comprender, más que denunciar. Aproximarse, hasta donde sea posible, para entender qué nos pasó, qué explica las roturas profundas que ha sufrido la nación venezolana en este cuarto de siglo.

El libro que comento aquí es la cuarta incursión de Osío Cabrices por las junglas de política y sociedad. Me siento ganado a decir: los tres anteriores son los de un solvente reportero de visita, de un casi sonriente trotador: *Salitre en el corazón: la vida en la Cuba del siglo XXI* (2003); *El horizonte encendido: viaje por la crisis de la democracia latinoamericana* (2006); y *Apuntes bajo el aguacero: cien crónicas empantanadas* (2013).

Sin embargo, en este, algo decisivo ha cambiado en Osío Cabrices: han pasado los años y luce más ceñudo y más libre. Ya no viaja hacia afuera sino hacia adentro: de sí mismo y de la tragedia común. Sigue siendo un habilísimo cronista, pero en el reportero político toma cuerpo un ensayista. No está afuera de la realidad sobre la que escribe, sino dolorosamente inscrito en las fracturas venezolanas. Sin embargo, no se victimiza. Regresa a campo traviesa. Sigue la ruta que le dicta su memoria, su arbitrio. En su pensamiento aparece, de forma nítida, casi táctil, el anhelo del hombre justo. ¿Qué persigue? Persigue la dignidad de la afirmación justa. Persigue la dignidad de la duda, ineludible para pensar a Venezuela. Persigue la dignidad de reconocer que los demócratas también hemos cometido errores. ☼

* *Venezuela: Memorias de un futuro perdido*. Rafael Osío Cabrices. Editorial Los Libros de la Catarata, España, 2024.